



Brian Dillon

**Imaginemos
una frase**



ANAGRAMA
ARGUMENTOS

Índice

Portada
La sensibilidad como estructura
¿Cómo?, ¿ni una palabra de despedida?
Esperanzas comprensibles de acabar
O altitudo
Daguerreotype, &C.
La exaltación de Lucy Snowe
Una historia de luces y sombras
Tradiciones de aire
Supongamos una frase
Cómo cómo cómo qué qué qué
Toda clase de oscuras tensiones
(Cuadritos 1915-1940)
Astillas de actualidad
Obedeciendo la forma de la curva
La gran ilusión
Un recorrido por los monumentos
No es más que una daga de papel
Comer no es respetar un menú
Aun habiendo suscitado un culto
La maña de la destrucción
Suite veneciana
Una proeza ritual
Lengua rota
Imprecisión salvadora
Sorprendió a sus zapatos
Tardó en solidificarse
Dejando los gustos de lado
O cualquier frase que no sea estúpida
Semejante a como si
Lecturas
Agradecimientos
Notas
Créditos

Para Emily LaBarge

Nota del traductor

El presente texto basa su discurso en frases y formas inglesas, en ocasiones difíciles de adaptar al castellano. Por eso he optado por mantener al principio de cada capítulo la cita original en que se basa el ensayo, trasladando la traducción a nota al pie. A partir de ahí, se hace referencia a la versión original inglesa solo excepcionalmente, cuando resulta necesario para seguir el discurso. En caso contrario, el texto general ofrece al lector las citas españolas de forma directa y siguiendo las traducciones que se encuentran publicadas, si bien no siempre me ha sido posible observar fielmente su literalidad en el contexto de este libro. El lector puede consultar el detalle de las referencias completas en el apartado «Lecturas» al final del libro.

A menos que para ciertos perversos la frase sea un *cuero*.

ROLAND BARTHES,

El placer del texto (1973)

Porque lo que sabes, lo que te cuesta, tus peculiaridades en el uso de infinitivos y participios, lo brusca que eres al poner trabas al avance, la rapidez con la que abandonas la mente, nunca están de más.

ANNE CARSON,

Charles Breves (1992)

LA SENSIBILIDAD COMO ESTRUCTURA

O quizá una frase corta, al fin y al cabo, un fragmento, de hecho, un simple grito, de dolor o placer, o una sucesión, es decir, una sucesión de los mismos gritos combinados y pronunciados en última instancia, *in extremis*, o una voz de una categoría rotundamente distinta cuyo grito sin sentido no es más que una obertura, antes de que la frase ponga en marcha de forma manifiesta sus diversas proposiciones paralelas, como si fuese una criatura de, como mínimo, cuatro patas («Toda frase fue en su día un animal», dice Emerson), tan lento pero deliberadamente resuelto su avance, tan majestuosa en su desfile, tan pródiga en atenciones hacia el mundo que atraviesa, tan estricta en la concentración que exige a cambio, que –¿qué? la frase vira ya en este punto, y aunque creas haber captado el sentido, la forma se te comienza a escapar, como si el animal en cuestión se te estuviese escabullendo o retorciendo entre las manos, o se girase para morderte y escaparse, sin atender a razones, en medio de una neblina de metáforas adonde debes seguirla, cerrando antes la puerta de esta coma a tu espalda; y al otro lado todo es, a un tiempo, menos seguro y, de pronto, más asequible: la frase se detiene y mira a su alrededor y empieza a compararse a sí misma con los efectos de una droga, con la óptica sedienta de luz de una cámara o con la lenta aparición de una imagen (una cara, pongamos) en papel fotográfico, con guirnaldas festivas alrededor de una iglesia, o con una tormenta que cruza a mataballo el lago hacia el lugar donde su autor la escribe, o, o, o la frase, que se considera a sí misma muy moderna, se ha acabado cansando de esta clase de aventuras figurativas, por no hablar de la acumulación de proposiciones coordinadas y subordinadas digna de un anticuario, de manera que empiezas a fijarte, te fijas en ciertos actos de repetición (Repetición. Pero también. Interrupción.) que confieren a la frase una cualidad polifacética, cristalina, que siempre tendrá por los siglos de los siglos, independientemente de si quiere hablar de enfermedad y salud, de la luz solar en las afueras de Roma, de una tarde neoyorquina, de un chico blanco que quiere ser negro, o del sol que desaparece con el fin de la jornada, ya sea corto o largo, incluso (sobre todo) en el caso de que aspire aún a su vieja elegancia, los periodos encopetados, el vocabulario pomposo, tema sobre el cual, por cierto, la frase ha estado tomando notas –una muestra del archivo: *atacaburras*, *espeto*, *grebado*, *eidético*, *soricino*, *mácula*, *titilación*, *desaborido*, *exorbitar*, *ctónico*, *brumoso*, *bullanga*, *regojo*, *cucujoidea*,

clámide— y documentándose por si acaso estas riquezas le son de utilidad, porque quién sabe qué necesitará o pedirá la frase en un futuro, qué expansiones o contracciones padecerá o experimentará, qué conocimientos requerirá reunir y desplegar, de quién robar y celebrar el discurso, dónde oír los ritmos que necesita para vivir, para vivir y hacer resbalar vuestra atención exageradamente atenta, interesante por sí misma en cosas, cuerpos y abstracciones que ya no reconoces y cuyos nombres y contornos tendrás que encomendar a la resbaladiza frase en sí, que resulta que sabe más que tú, sabe cuándo sacar partido y hostigar al mundo y cuándo dejarlo en paz, como está haciendo ahora, y escabullirse de ti (su hacedor, no su guardián) saliéndose de los límites de sus dominios invisibles.

Llevo unos veinticinco años copiando frases al final de mis libretas, libretas que usaba generalmente para otros fines. La marca, el estilo y la calidad de estas libretas han cambiado varias veces, pero no sus dimensiones, o no mucho: son todas tamaño DIN-A5 más o menos, tamaño libro de bolsillo; siempre ando en casa con ellas en la mano o encima del escritorio. Evidentemente, en estos cuadernos hay frases por todas partes: hasta la nota más breve, telegráfica y sin verbo es una frase, a su manera. Y luego están las citas y los parafraseos de libros, las descripciones de gente, lugares y cosas, así como esbozos a bote pronto de frases que luego se escribirán o no de la manera adecuada. Pero las frases de cierre de las libretas son distintas, aun cuando algunas provengan de libros que estoy reseñando y demás. Desvinculadas del deber o de las fechas de entregas, de *proyectos* per se, componen una línea temporal paralela... ¿de qué?

Supongo que podemos llamarlo «afinidad». En las estanterías que tengo ahora a mi espalda mientras escribo hay cuarenta y cinco libretas, una formación de lomos negros interrumpida por el rojo o el azul ocasional, y hasta una o dos de espiral. Algún día podría buscar otras, perdidas entre libros y folios, y disponerlas todas en orden cronológico. Por el momento, cojo de la estantería una al azar, y a saber qué tajada de tiempo o qué frases saldrán con ella. Aquí van algunos ejemplos de una libreta que estuve utilizando a finales de 2009. Walter Benjamin: «Puede decirse que nuestra vida es un músculo lo suficientemente fuerte como para contraer el tiempo histórico al completo.» Walter Pater: «En crítica estética, el primer paso para ver nuestro objeto como es realmente es conocer nuestra impresión como es realmente.» (Esta resulta que está extraída de una frase más larga de *El Renacimiento*.) Tim Robinson: «Evidentemente, la justeza de una palabra a veces reside en el grado exacto de incomodidad que produce.» Otra vez Robinson: «Lo único que

sentimos es el frío, que emana del corazón sin latido de la capa de hielo.» D. H. Lawrence: «Y mi diamante podría ser carbón u hollín, y mi tema es carbono.» Para acabar, un fragmento de frase, sin el nombre del autor: «que ha adecuado, lo mismo que el aire a la respiración humana, las nubes [...]». (Es de John Ruskin.) Aparte de la desalentadora masculinidad de esta selección, y de cierta progresión desde las abstracciones de la historia y la estética hacia particularidades de la geología y el clima, me llama la atención otra cosa. Las tres primeras frases parecen el tipo de cosas que podría haber apuntado para citar en un futuro; suenan tajantes, dichas con aplomo. Entre las dos frases de Robinson –un ensayista incomparable así en la tierra como en la atmósfera– todo cambia. ¿Qué creo que estaba viendo en estas otras frases? ¿U oyendo, o esperando poder imitar? En las tres primeras es obvio: un chasquido epigramático, una verdad que choca con el saber convencional, una oportunidad para la escritura, cierto grado de manejabilidad: como crítico, puedo imaginarme cualquiera de esas frases colándoseme en un artículo o en una reseña. Y quizá no sin un poco de pompa y satisfacción. Pero ¿las otras? ¿Cómo decir qué es lo que (porque esta debe de ser la palabra adecuada) me *fascina* de ellas?

Algunas de las veintisiete frases que aborda este libro provienen de las páginas de esas libretas; de entre un firmamento repleto de inscripciones, este es un puñado de las que brillan con más fuerza y las que, de momento, conforman un patrón. Pero las constelaciones son una casualidad de nuestra limitada atalaya, y la mía puede venirse abajo sin problemas; de hecho, se ha incorporado ya a un proyecto mayor (por llamarlo de alguna manera) de todas las frases que he encontrado, o reencontrado, una vez he sido consciente de que estaba escribiendo un libro sobre frases. *Sobre* no es, quizá, la palabra adecuada: mejor *hacia* o *entre*. Supe de inmediato que no contaba con una teoría general propia de la frase, ninguna disposición normativa hacia la frase, ni aspiraba a escribir su historia. Si tenía (y mi sensación era que tenía) que escribir sobre mi relación con las frases, sería siguiendo mi instinto por lo particular. El resultado son veintisiete ensayos de extensión diversa –iba a por veinticinco y me pasé de frenada–, cada uno de los cuales examina o divaga sobre una sola frase.

El texto sobre Elizabeth Hardwick se me ocurrió en primer lugar; Hardwick, que creía (según explica Darryl Pinckney) que la sensibilidad es estructura. Me pregunté si bastaba con extraer una frase y esperar que algo se ramificase de ella, como un cristal. Cuando comencé, aún no había leído el ensayo de Roland Barthes sobre siete frases en Flaubert: «No olvidemos en nuestros comentarios y digresiones que nuestro punto de partida es la rotunda obviedad de un

objeto de lenguaje que hemos extirpado de su artificio discursivo, de su artificialidad ideológica.» Me resultó atractiva esta idea de la lectura como recorte, como si el ojo del crítico fuese semejante al bisturí del *collagista*. Empecé a pensar este libro como un proyecto con algo en común con el fotomontaje, un arte de escisión y yuxtaposición. O la frase sola como un *ready-made* duchampiano, un objeto (perchero, orinal, pala) sacado de contexto y convertido en enigmático, si no abstracto. ¿Y si al escribir sobre estas frases no conseguía sino volverlas más opacas?

También tenía otros modelos en mente. Siempre he disfrutado de la invitación, y en ocasiones ha surgido, de escribir sobre una sola cosa: un poema; una obra de arte; una imagen, lo mejor de todo: una fotografía, un fotograma, por ejemplo. (Susan Sontag: «Podríamos describir una fotografía como una cita, lo que supone que un libro de fotografía sea un libro de citas.») En *Cabinet*, revista trimestral de arte y cultura, donde llevo colaborando como editor desde hace años, mantenemos la tradición de pedir a los autores que compongan una respuesta a un artefacto escogido por la publicación. Puede ser un color, o un objeto encontrado que los editores ponen sobre la mesa, pero sin identificarlo. (A veces ni siquiera los editores reconocen la cosa.) El ejercicio o la constricción favorecen, o eso se espera, una atención intensificada, aunque una concentración exagerada también puede llevar al autor lejos de la cosa en sí. Es un reto literario arriesgado, siempre al borde del preciosismo, que trata su objeto como un talismán o una curiosidad. Las mejores respuestas se entregan al delirio del experimento, como en el caso del poeta Wayne Koestenbaum, cuyo libro breve *Notes on Glaze* –dieciocho investigaciones sobre dieciocho fotografías– tengo presente muy a menudo. Koestenbaum, que escribe en algún sitio: «Cometemos una crueldad con la existencia si no la interpretamos hasta la extenuación.»

Objetos encontrados..., pero ¿encontrados por quién? ¿Podría escribir un libro sobre frases escogidas por otra gente? La idea me gustaba, pero llevada a la práctica hacía aguas. ¿Y si detestaba la frase, o a su autor? Evidentemente, podía pedir que los textos fuesen anónimos, como en los trabajos de la universidad, o como los fragmentos de poesía en el famoso experimento de I. A. Richards en los años veinte sobre crítica práctica. Pero entonces intentaría adivinar, cosa aburrida, o me sentiría tentado de googlearlo, cosa despreciable. No, tendría que escoger yo mismo las frases y aceptar las limitaciones de mi conocimiento y de mi gusto, las dimensiones de mis prejuicios.

Me permití unas cuantas normas y me impuse ciertas libertades. Por ejemplo, si una frase me atraía lo suficiente como para copiarla en la nueva libreta que había reservado para este proyecto, o la pasaba aquí

desde una antigua, no había vuelta atrás. Tendría que escribir sobre *esa* frase, y no escoger otra de la misma obra o del mismo autor, ni mucho menos eliminar ambas de la lista. Eso significa que *el trabajo del libro* consistió la mayor parte del tiempo en un frenesí de dudas. Solo rompí la norma una vez –*au revoir*, Francis Ponge–, pero hay autores cuyos nombres aparecen en la libreta, sin ninguna frase, y que más adelante cayeron, bien sea porque perdí interés o porque no fui capaz de encontrar la frase idónea o, como mínimo en un caso, consideré que el tema estaba fuera de mi alcance; culpa mía. Algunas de estas pérdidas me habrían resultado impensables cuando empecé. Para mi sorpresa, no encontramos aquí frases de Robert Burton, Edgar Allan Poe, Herman Melville, James Joyce, W. G. Sebald ni de Lydia Davis. Nada de Emily Dickinson, nada de T. S. Eliot, nada de John Ashbery (he excluido, aunque no por completo, la frase en poesía). Nada de Proust... ¡Nada de Proust! Tampoco aforismos ni epigramas, nada de frases lapidarias como las que se pueden encontrar, divertidas y profundas, en La Rochefoucauld, Oscar Wilde o E. M. Cioran. Ya había escrito bastante sobre estos fragmentos filosóficos bien pulidos, y eran demasiado autónomos, demasiado autosuficientes, para los propósitos de este libro. Quería frases que se abriesen bajo mi mirada, no que protegiesen o proyectasen su perfección.

Otra cosa que no iba a hacer este libro, por lo menos de forma directa: explicar cómo se escribe una gran frase. No tengo nada en contra de las obras que dan consejos para componer buena prosa, y algunas del estilo han demostrado ser de inestimable valor: libros de Virginia Tufte, Stanley Fish y Joe Moran. El mejor de todos: las lecciones de Lydia Davis sobre su propio método perfeccionista de anotar en libretas. Pero mi libro no va de *cómo hacer*. Y menos aún de *cómo no hacer*, porque siento una gran aversión por las polémicas contra la mala literatura, que suelen ser rapapolvos conservadores y que tienden a la justificación insulsa del «estilo llano» y al sermoneo contra los peligros de la «incoherencia», mientras hacen oídos sordos a lo excluyente y detestable de sus propias convenciones. No se hará en este libro mención (salvo esta de ahora) a «La política y la lengua inglesa» de George Orwell ni habrá diatribas contra «palabras y expresiones de fuera». Son todas de fuera, a la espera de que las encuentren.

Esto no, aquello otro tampoco... La verdad es que quería escribir un libro donde todo fuese positivo, todo placer, solo sobre cosas buenas. Las frases hermosas, escribió William H. Gass, son «raros eclipses». Salí a cazar eclipses: esos momentos de lectura en los que la luz cambia, un oscuro lustre se apodera de todo, las cosas (las palabras) parecen

súbitamente oscurecidas, hasta la frase más simple, y descubres que tienes que mirar dos veces, más de dos. (En algunos casos, como lector, voy rezagado respecto de los traductores, que han estado ahí antes que yo, que incluso han interpretado una frase que yo no era capaz de interpretar, y la han rehecho; he intentado dejar patente su presencia literaria.) En 1853, el poeta y crítico Matthew Arnold propuso lo que él llamaba «piedras de toque», esos momentos privilegiados que constituyen lo mejor en el pensamiento y en la escritura, y que, por comparación, pueden servir para estimar el valor relativo de otras obras. Con buen tino, esta ya no es una manera defendible de pensar la literatura: la textura del flujo y del planteamiento desaparecen por conservar meras reliquias. De ahí que esto no sea una antología, sino algo más parecido, espero, a una especie de libro corriente, producto del apunte caótico, de la consignación *ad hoc*.

Salvo que, claro, no es eso: la libreta tal cual sería indescifrable, interesada solo en sí misma. Y si bien me gusta mucho la idea de un libro hecho solo a partir de citas, un centón sin glosas, notas ni escolios, ni siquiera Benjamin, que aspiraba a algo parecido en su *Libro de los pasajes*, pudo abstenerse del comentario y entregarse por completo a la danza dialéctica de los fragmentos. En cada uno de los veintisiete textos que siguen he intentado describir la afinidad que siento por la frase aislada, quizá también por la obra de la que proviene y por el autor o la autora que la compuso, pero sin calcular por anticipado cuánto análisis, cuánto contexto, cuánto arrebató y cuánta digresión incluiría. Escribí, por decirlo así, con la cabeza metida en el libro; por primera vez en mi vida, escribí sin una visión de conjunto; escribí un fragmento y luego otro, tanteando a ciegas el camino por el que me llevaba la afinidad. En cuanto a las conexiones temáticas, solo diré que una cantidad considerable trata sobre muerte y desaparición.

Unas palabras sobre extensión y estructura. La longitud de un artículo no es indicativa de la frase que tiene por objeto o punto de partida. De hecho, hay frases aquí, tanto célebres como ignoradas, a las que me gustaría haber respondido únicamente con una sola frase perfecta propia. El libro está organizado de manera cronológica según las fechas de publicación de las frases. Cualquier otro orden, salvo tal vez el alfabético, parecía funcionar en contra de la lógica residual de la libreta, y contra mis esperanzas de que las afinidades –de tono, ritmo, sintaxis, elección de palabras, arquitectura, visión global, argumento, intereses, personalidad, estilo en todos sus sentidos– emergieran, llegado el momento, al aseverar las frases su presencia material e inmaterial, y obrasen el milagro de su permanencia espectral.

*Londres,
abril de 2020*

¿CÓMO?, ¿NI UNA PALABRA DE DESPEDIDA?

Oh, oh, oh, oh.

WILLIAM SHAKESPEARE

En Shakespeare, las últimas palabras rara vez son lo último. «Oh, muero, Horacio», declara Hamlet como cincuenta líneas antes del final de la obra que lleva su nombre, y seis líneas antes de su propio fin. Su auténtico final, como se sabe, es: «El resto es silencio.» No del todo, o no siempre. Hay tres variantes del texto de Hamlet, y en uno, como mínimo, el danés muere de otra forma: «El resto es silencio. Oh, oh, oh, oh.» ¿Qué nos están diciendo estas cuatro oes menguantes? (¿O son cinco? Podríamos decir que el punto y aparte es el último círculo y el más pequeño.) «Oh» es una fórmula omnipresente en Shakespeare, unas veces como proclama y otras como chiste tipográfico: «Esta pequeña O, la Tierra», que también podría ser el teatro Globe. Los académicos dicen que los «¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!» de Otelo vociferados tras asesinar a Desdémona son un solo rugido de culpa y espanto, no tres gritos distintos. Al llegar al final de su vida, Lear también grita «¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!»». El médico oye los «Oh, oh, oh» de Lady Macbeth como si de una serie de «suspiros» se tratase. ¿Y los «Oh, oh, oh, oh» de Hamlet? Seguramente no es ni más ni menos que la expresión vocal, exacto, del silencio. Esta «O» es la apoteosis trágica del cero.

ESPERANZAS COMPREENSIBLES DE ACABAR CON TODO

*Wee have a winding sheete in our Mothers wombe, which growes with us from our conception, and wee come into the world, wound up in that winding sheet, for wee come to seeke a grave; And as prisoners discharg'd of actions may lye for fees; so when the wombe hath discharg'd us, yet we are bound to it by cordes of flesh, by such a string as that wee cannot goe thence, nor stay there.*¹

JOHN DONNE

El poeta y predicador John Donne murió de cáncer de estómago en la primavera de 1631. Es muy posible que llevase un año enfermo, pero siguió en su puesto como deán en la catedral de San Pablo de Londres, donde sus sermones semanales cosechaban gran admiración por eruditos, por piadosos y por su alarde de inventiva metafórica. Cuando la enfermedad lo obligó a abandonar la capital para marcharse a la casa de su hija en Essex, se extendió el rumor de que Donne ya estaba muerto, o que fingía sus achaques. Haciendo acopio de fuerzas, volvió a Londres en marzo, bastante consciente de su progresivo deterioro pero resuelto a pronunciar su último sermón en el palacio de Whitehall ante el rey Carlos I y su corte. Tal y como nos cuenta el primer biógrafo de Donne, Izaak Walton, los amigos del poeta se quedaron consternados al verlo aparecer —era «todo piel y huesos»— e intentaron disuadirlo de su labor homilética. Cuando se puso en pie, tal y como estaba estipulado el primer día de Cuaresma, y comenzó a hablar con voz hueca de desintegración, putrefacción y de la vida venidera, les pareció que había compuesto su propio responso.

La devota despreocupación de Donne ante la muerte era tal que, durante los días previos al sermón, y en esta asombrosa frase, elaboró una contrapartida visual, su propio y espantoso monumento. Hizo acudir a un pintor a su habitación de enfermo, que se encontró al docto deán amortajado de la cabeza a los pies, con los ojos cerrados y las extremidades colocadas como si yaciese ya en la tumba. Donne mandó colgar el retrato resultante junto a su cama para poder contemplarlo desde allí durante sus últimos días; tal y como lo expresa el crítico Frank Kermode, el moribundo parecía poseído de una «compostura casi histriónica». Fue en este cuadro (hoy perdido) en el que se basó el escultor Nicholas Stone para el monumento a Donne que continúa en la catedral. Un relieve de la misma fuente formó el frontispicio al último sermón cuando se publicó en 1632: ahí tenemos

al convaleciente divino embarcado en su última migración espiritual, ajeno al mundo de la carne aun cuando nos obliga a observar sus espeluznantes restos.

El sermón impreso se llama «Duelo por la muerte», a pesar de que Donne jamás ponía título a sus sermones: nada precedía a la cita bíblica que daba a cada uno su tema y estructura. En este caso la lección proviene del Salmo 68, versículo 20: «Y a Dios Nuestro Señor corresponde ocuparse de la muerte.» Como era convención sermonaria, Donne aborda esta frase ambigua por medio de un plan explícito en tres partes. Su labor como predicador consiste, primero, en leer con atención los diversos significados de este texto; en segundo lugar, ponerlo en contexto con la autoridad bíblica y teológica; y, en tercer lugar, exponer a la vista de todos, en una especie de anatomía moral, las lecciones y modelos que pueden extraerse. «Duelo por la muerte» comienza con otra tríada: un concepto arquitectónico un tanto disperso por el que Donne piensa en el texto del salmo como en un edificio provisto de cimientos, contrafuertes y articulaciones o «contignaciones». Pero enseguida nos encontramos en medio de las verdades fundamentales del texto, que también son tres. «Y a Dios Nuestro Señor corresponde ocuparse de la muerte» significa: Él nos liberará *de* la muerte en la vida eterna; *en* la muerte, porque nos salvará de sufrimientos injustificados; y *por* medio de la muerte, puesto que este trance es necesario para alcanzar nuestra recompensa.

Hasta aquí, todo es bastante esquemático, bastante convencional teológica y retóricamente hablando. Pero «Duelo por la muerte» es también un barroco gabinete de los horrores, una acumulación de horripilantes imágenes lanzadas en frases erráticas o deformadas de por sí. Pese a la insistencia de Donne en nuestra liberación, y en la suya, en la vida eterna, parece que al mismo tiempo la muerte nunca acabe, que reine a ambos lados del acontecimiento concreto de nuestro mutis. El mundo, escribe Donne, «no es más que un *camposanto*, una *fosa común*; y la vida y el movimiento que sus grandes personalidades demuestran en él no son más que el zarandeo de unos cadáveres en sus tumbas a merced de un *terremoto*.» Lo mismo, podríamos decir, que el texto de su sermón, que está sembrado de cadáveres por doquier, algunos de ellos disfrazados de seres vivos. Tenemos, desde luego, la desagradable realidad de la tumba y la circunstancia de que los gusanos nos estén devorando. Pero la estampa inmaculada de la salud queda ensombrecida por la muerte: incluso la juventud, incluso durante nuestra infancia, incluso en el vientre materno, ya estamos muriendo.

El efecto deliciosamente lúgubre de todo este incesante fallecer es, en parte, una cuestión de estilo en la prosa de Donne. Escribió en una época en que –mejor dicho, aceleró el proceso por medio del cual– el

rotundo periodo ciceroniano en inglés, un tipo de frase equilibrada construida a base de proposiciones jerárquicas que posponen enrevesadamente su caída en la muerte (o dicho de otra manera: *o altitudo!*), se estaba desencorsetando en un modelo menos formal, senequiano: una frase al final de la cual podían incrustarse nuevas proposiciones sin problemas. Eso sí, a Donne la ciceroniana se le daba muy bien: en los ciento sesenta sermones que se conservan hay muchos ejemplos exquisitamente organizados. En «Duelo por la muerte» incluso despliega una frase de esmerado equilibrio para decirnos que la vida y la muerte conspiran para producir, precisamente, un periodo ciceroniano circular: «De igual manera que la primera parte de una frase se acopla bien con la última, y nunca respeta, nunca escucha a hurtadillas tras el *paréntesis* que la parte en dos, una *buena vida* aquí desemboca en una *vida eterna*, sin detenerse en consideraciones sobre el tipo de *muerte* que hemos sufrido.»

Sin embargo, lo que encontramos con más frecuencia en Donne es la frase suelta, que es paratáctica, episódica, consecutiva, y en «Duelo por la muerte» parece la forma más apta para describir el triunfo infinito de la muerte. Y la frase que mejor lo logra en el sermón es la siguiente: «Dentro del vientre de nuestra madre hay una mortaja que crece con nosotros desde el momento de nuestra concepción, y envueltos en esta *mortaja* salimos al mundo, porque venimos a buscar *nuestra tumba*; y, al igual que a los presos se les puede poner en libertad bajo fianza, una vez el *vientre* nos ha puesto en libertad, seguimos ligados a él mediante *sogas* de carne, mediante una *cuerda* que no nos deja ni marcharnos ni quedarnos.» Llegados a este punto, Donne ya nos ha invitado a nosotros, su congregación, a imaginar al niño dentro del vientre, ciego y sordo, «*alimentado a base de sangre*» y «*pertrechado para labores de oscuridad*». ¿Por qué tan monstruoso, incluso vampírico? Porque el niño es como un gusano que se alimenta del cuerpo de su madre; pero también se parece a un cadáver en la tumba que cría y luego mata a los gusanos cuando el cuerpo acaba de corromperse. Aquí se forja una grotesca cadena de asociaciones de la cual la frase que nos ocupa es el último eslabón podrido, con esa insinuación de que el saco, la membrana amniótica, es un sudario, y que el cordón umbilical es una cadena que nos hace prisioneros al nacer. Al final de la frase queda claro no solo que la muerte reina en plena vida –una idea bastante predecible–, sino que la vida es justamente un estado de transición, casi una no muerte.

Exultante por la metáfora ya completa en la primera proposición, la lógica de la frase es inexorable, delirante. «Que», «y», «porque»: se construye aquí una espantosa plausibilidad, reflejada enseguida en el «y», «al igual», «una vez» de la segunda mitad de la frase. Es posible admirar –es decir: temer y sentirse fascinado por– esta frase

únicamente por su elegante y funesta proposición central: «porque venimos a buscar nuestra tumba». Casi podría haber valido por sí sola, teniendo en cuenta la perentoria insistencia de Donne en que la muerte está presente desde el momento de la concepción. Pero en lugar de eso, a cada lado de esta frase cuelgan más imágenes inmanejables, apenas contenidas por la sintaxis del argumento. La metáfora legal –el preso puesto en libertad que todavía tiene que pagar, de manera que sigue prisionero– sale directamente de Donne el poeta y estudiante de leyes. Pero el resto es más curioso, incluso desmañado, con ese extraño paso del plural al singular (de «sogas» a «cuerda») y ese fraseo débil, fibroso: «que no nos deja ni». A pesar de varias simetrías –las metáforas potentes, las preposiciones y las conjunciones–, no creo que las dos mitades de la frase sean iguales. La primera, que termina en la tumba, suena de una pieza, unida por el llanto del recién nacido y el moribundo. La segunda parte parece fracturada por ese punto y coma, aun cuando sepamos que es perfectamente convencional para la época: la puntuación retórica (al igual que las frecuentes *cursivas* de Donne) apuntan más al sonido que al sentido gramatical.

De hecho, en ciertas ediciones de «Duelo por la muerte», la frase aparece hendida después de «buscar *nuestra tumba*» y se convierte en dos; la primera, supongo, es «mejor» que la segunda, suficiente y autónoma. En otra versión publicada poco después de la muerte de Donne, la frase que nos ocupa está unida a la anterior, que ya habla de «la muerte del vientre» y de «las variopintas muertes de este *mundo*». Y en otro texto –la versión preferida por los editores de la edición de los sermones completos de la Oxford University Press–, cuatro (o quizá cinco) frases más breves se unen en una larga: un batiburrillo paratáctico de lenguaje que hace del nacimiento un funeral, la labor de vida de una madre, y un montículo creciente de tierra excavada de tales pensamientos y de su expresión.

Yo sigo prendado de la versión del comienzo de este artículo, que fue la primera que leí. Su extravagancia mórbida, su simetría desgachada, su aliteración, sus repeticiones –«vientre» y «mortaja», el doble «poner en libertad»–, todo parece dramatizar el pensamiento mismo. (Estos «giros peculiares», escribió Mario Praz, son los que nos hacen volver a Donne una y otra vez.) Quizá la perspicacia es más ágil y se expresa más ingeniosamente en la primera mitad, pero eso da igual. O quizá esa es la clave, porque al final de la frase nos quedamos colgados; o *pendientes*, como le gusta decir a Donne. (Incapaces de avanzar ni de regresar, colgando o enterrados, ¿no suena más bien a uno de esos irritables y silenciosos narradores de las últimas obras de Samuel Beckett?) Al final del sermón, Donne pidió a sus oyentes que *pendiesen* de la imagen de Cristo crucificado igual que Él *pendía* de la

cruz. «Ahí os dejamos, *pendiendo como benditos*», dijo, consciente de que muy pronto vería cortada su propia cuerda.

O ALTITUDO

*Time which antiquates Antiquities, and hath an art to make dust of all things, hath yet spared these minor Monuments.*²

SIR THOMAS BROWNE

«Las obras de Sir Thomas Browne tienen poco público, pero esos pocos son la sal de la tierra.» Eso escribió Virginia Woolf en el *Times Literary Supplement* en 1923. Entre los admiradores de Browne, el médico y ensayista del siglo XVII y compositor de una prosa de asombrosa magnificencia, se cuentan Thomas de Quincey, Herman Melville, Henry David Thoreau, Emily Dickinson, Jorge Luis Borges y William H. Gass. Y Woolf, por supuesto, que en otro artículo, dos años más tarde, escribe: «Nos encontramos ante una imaginación sublime; ahora se pasea por los caserones más majestuosos del mundo, una alcoba repleta de marfil, hierro viejo, tarros rotos, urnas, cuernos de unicornio y gafas mágicas llenas de luces esmeralda y misterio azul.» (Esta última imagen recuerda a la extraña miniatura de Woolf de pocos años antes titulada «Azul y verde», en la que describe dos adornos de cristal sobre un mantel: el primero «de un azul claro con velos de madonas». Leer a Browne hace que quieras escribir así, acumulando riquezas y curiosidades, aunque es fácil olvidar que su literatura no es muy visual, y que es sorprendentemente sobrio con las metáforas. Los dramas de las frases de Browne, cuando no tienen que ver estrictamente con la verdad científica o espiritual, son sónicos, métricos, una cuestión de ritmo y cadencia. Ya escriba sobre historia natural, peculiaridades de creencias religiosas o descubrimientos arqueológicos, podemos ver encadenados y moviéndose lentamente los elementos de su prosa. Como muchos de sus lectores modernos, descubrí a Browne en *Los anillos de Saturno* de W. G. Sebald. Sus frases, escribe Sebald, son como «procesiones o un cortejo fúnebre en pleno derroche ceremonial».

Aquí he escogido una de las frases más conocidas de Browne. (Escogido no es la palabra exacta; la frase lleva conmigo –en mis libretas primero, luego aprendida de memoria– veinte años.) ¿Y por qué no? Todavía se le sigue leyendo poco, a pesar de las recientes biografías y de las nuevas ediciones de obras como *La religión de un médico* o *El enterramiento en urnas*, de donde proviene esta frase. Fuera de las discusiones académicas es difícil escapar a los clichés sobre su

estilo «florido» o «barroco», o sobre lo profuso de su mente, un gabinete de curiosidades antiguas y contemporáneas. Es difícil mantenerse pegado a las propias frases en lugar de señalarlas desde una distancia reverencial, como esas figuras en los grabados del siglo XVI y XVII que nos muestran con un gesto de la mano o el bastón los oscuros tesoros de una *Wunderkammer*. Aquí está de nuevo nuestra inestimable frase: «El tiempo, que anticúa las Antigüedades, y tiene la capacidad de transformar en polvo todas las cosas, ha perdonado, sin embargo, a estos Monumentos *menores*.» La expresión «anticúa las Antigüedades» es un retruécano metafísico, no muy alejado de la clase de cosa que podríamos encontrar en Donne.

La frase no parece decir solo que el tiempo transforma las cosas (cuerpos incluidos) en artefactos: lo que hace es acelerar lo ya envejecido, intensifica activamente la decadencia. Antigüedad *al cuadrado*. Al venir antes de la coma, «anticúa las Antigüedades» es también un ejemplo del tipo de cadencia latina clásica con la que los escritores habilidosos de la época de Browne habían aprendido a concluir sus proposiciones o frases. La apariencia habitual, pero no demasiado habitual, de dichos polisílabos presta a esta clase de prosa un elegante fluir o *cursus*. «Anticúa las Antigüedades» se equilibra al final de la frase gracias a «han salvado a estos Monumentos *menores*». ¿Y en medio? La proposición del medio es un sencillo despliegue de diez monosílabos –«*and hath an art to make dust of all things*»– de claridad abiertamente bíblica. Y por encima de toda la frase prevalece el ritmo, imparable como el avance del tiempo.

El enterramiento en urnas trata sobre el descubrimiento de unas urnas funerarias de la Edad del Bronce exhumadas en Norfolk. Browne aprovecha estos hallazgos arqueológicos (que pensaba que eran romanos) como la oportunidad para un ensayo erudito y de investigación sobre costumbres funerarias y también sobre la muerte. El quid de su disquisición: la variedad de prácticas –enterrar a los muertos o quemarlos; sellarlos en sepulcros, con ajuar funerario o sin él– da para maravillarse, y no para juzgar desde ninguna clase de superioridad religiosa o histórica. Pero todas estas costumbres se llevan a cabo para nada, por lo menos en la tierra. Por más elaborado que sea el ritual o recóndita la inhumación, nuestro destino es ser olvidados. La lengua en la que Browne dice esto, no obstante, sí es permanente; sus elevadas frases duran más que su propia tumba. En 1840, en la iglesia de Saint Peter Mancroft, en Norfolk, el supuesto lugar de descanso definitivo de Browne fue profanado, y el sacristán George Potter aprovechó la oportunidad para escamotear su cráneo y venderlo. Fue vuelto a enterrar en 1922. Entretanto, las frases de Browne perduraron. Frases contagiadas del lenguaje de la Biblia: «En tiempos, hubo un gusto por los sepulcros encalados y blanqueados a la

hora del enterramiento cadavérico y putrescente [...]» O pronunciado con un vocabulario delicadamente a medio camino entre la exactitud, el eufemismo y la metáfora: «Los cristianos han glosado con premura la deformidad de la muerte por medio de la cuidadosa consideración del cuerpo y de ritos civiles que llevan a conclusiones brutales.» Frases que perduran, inmortales –dado que cada frase escrita es una especie de fantasma– frente al olvido universal: «El olvido es no ser apuntado: debemos darnos por contentos de pasar por el mundo como si no hubiésemos existido, de aparecer en la Lista de Dios y no en el registro del hombre.»

*Already, in this year 1845, what by the procession through fifty years of mighty revolutions among the kingdoms of the earth, what by the continual development of vast physical agencies, steam in all its applications, light getting under harness as a slave for man, powers from heaven descending upon education and accelerations of the press, powers from hell (as it might seem, but these also celestial) coming round upon artillery and the forces of destruction,—the eye of the calmest observer is troubled; the brain is haunted as if by some jealousy of ghostly beings moving amongst us; and it becomes too evident that, unless this colossal pace of advance can be retarded (a thing not to be expected), or, which is happily more probable, forces in the direction of religion or profound philosophy, that shall radiate centrifugally against this storm of life so perilously centripetal towards the vortex of the merely human, left to itself, the natural tendency of so chaotic a tumult must be to evil; for some minds to lunacy, for others to a reägency of fleshly torpor.*³

THOMAS DE QUINCEY

Thomas de Quincey está entre los escritores más cautivadores e irritantes del siglo XIX. Cautivador porque De Quincey, cuyas *Confesiones de un inglés comedor de opio* es hoy su única obra conocida popularmente, fue un autor desmesuradamente productivo que siempre se las arregló para situarse al borde del colapso creativo, físico y económico. Irritante por los mismos motivos: era incapaz de dejar descansar su ingenio, ni material ni psicológicamente, lo suficiente como para componer un gran libro de manera regular. Al malgastar sus paradójicas energías en (por citar solo un puñado de los géneros que escogió) la autobiografía, la crítica literaria, la historia, la ficción, la metafísica y la economía política, De Quincey también hizo una industria artesanal de su propia vulnerabilidad; sus escritos más potentes, incluidas las *Confesiones*, tratan sobre sus debilidades y propensiones. Toda su vida adulta se la pasó huyendo de la adicción, las deudas y las oleadas de dolor y remordimientos que inundaban periódicamente su vida. A diferencia de su preocupante situación económica, la adicción y la infelicidad fueron, como mínimo, un combustible para su espléndida prosa. Dado que cobraba por página la mayor parte de sus escritos, De Quincey convirtió el agotador oficio del articulista periódico en una maquinaria fantasmagórica capaz de producir, con fecha de entrega y el dinero y el espacio por rellenar

como grandes inspiradores, los efectos literarios más extraños de su época.

«Prosa apasionada», la llamó en un artículo del mismo título Virginia Woolf. Se refería a que las frases de De Quincey – principalmente fue un compositor de frases no solo describían o expresaban sus arrebatos de pensamiento y sentimiento, sino que ellas mismas se veían excitadas, imbuidas, repletas al máximo de su propia lógica, ritmos, sintaxis, elección de palabra y puntuación. Atiborradas a reventar. En sus pasajes de mayor vuelo costaba distinguir su prosa de su poesía. (Woolf estaba preparando su artículo sobre De Quincey cuando escribió a Vita Sackville-West: «Mi buena Vita, si por casualidad lo sabes, telegráfame cuál es la diferencia esencial entre prosa y poesía: me hace polvo el cerebro planteármelo.») Sir Thomas Browne también era así de apasionado, según Woolf; lo mismo que Ruskin, Emily Brontë, Thomas Carlyle y Walter Savage Landor. Yo añadiría a la lista a Poe, Melville y Gass: escritores ebrios de las posibilidades casi eróticas de sus frases. En realidad, no se trata de una cuestión de belleza y elegancia, aunque un control extrañamente lúcido de la frase podría ser lo primero que uno admira de estos autores. Enseguida se percibe otra cosa, un gran desgalichamiento cautivador; la frase no es que pierda el rumbo, exactamente, pero a veces se olvida de sí misma, y el lector traga con ello, sonriente. Puede ser una metáfora llevada demasiado lejos, un giro sintáctico que no se deja leer con facilidad, o una serie de proposiciones subordinadas, como escalones incrustados en el hielo de un glaciar, desde donde el escritor lucha confiado por descender de nuevo.

Esta frase nos llega al poco de comenzar la «Nota introductoria» de De Quincey al ensayo –¿o ensayos?, ¿ciclo de poemas en prosa?, ¿fantasía autobiográfica?– que tituló *Suspiria de profundis*. Más adelante admitirá que en esta obra, y en otras, su método es la digresión o el desvío, sus apartes reflexivos o sus distracciones narrativas amenazan con asfixiar el texto como una planta parasitaria en el tronco o la rama de un árbol. El parasitismo es bastante deliberado: el vagabundeo de la prosa de De Quincey y la materia relacionada que va descubriendo son la clave y lo que le brinda a su obra sus pintorescos atractivos. Ponerle pegas a su manera de escribir, dice De Quincey, es comportarse como esos impacientes visitantes urbanitas del Distrito de los Lagos que no dejan de preguntar cuál es el camino más corto a Keswick. Después de interrogar a mesoneros del lugar y a los postillones de las carrozas regionales, estos personajes se ven en la coyuntura de hacerle la misma pregunta a De Quincey y recibir una réplica mordaz: «El camino más corto, diría yo, si me permiten, es no haber salido jamás de Londres.»

Me atrae y me confunde la frase «*what by*», repetida en las primeras

líneas: «Ya [...] merced a [...] merced a [...] el ojo se ve abrumado.» ¿No habría bastado con un simple «por»? ¿A qué se refiere ese «*what by*»? No estoy seguro de que lleguemos a averiguarlo: la sintaxis de la frase parece ir simplificándose a medida que avanza, incumpliendo las expectativas indirectas generadas por los «*what by*», que hacen gala de un sentido de la expectativa a lo Browne, como si una proposición fuese a llegar al final para resolverlo todo. Otros elementos que nos atraen: las rayas (o guiones largos) de inciso precedidas de coma. (También podríamos entrar en si debería ser raya corta (*en dash*) o raya larga (*em dash*), y si debe haber un espacio a cada lado o no: controversia por antonomasia de la convención británica versus la norteamericana.) De hecho, esta raya precedida de coma (en su día muy común) está ya tan olvidada hoy, que en 2003 los editores de la edición más reciente de las *Obras* de De Quincey la sustituyeron por simples rayas (británicas). Pero trabajo a partir de la edición de *Confesiones de un inglés comedor de opio* de finales de los cincuenta de mi padre, que trae también *Suspiria*, así que aquí están, –las rayas con sus comas como minúsculos ganchos y líneas a cada extremo del inciso, –anzuelo de mi atención. También es culpa del ejemplar de mi padre la diéresis de *reägency* [reacción], una diéresis que difícilmente encontraremos como no sea en las páginas primorosa pero excéntricamente puntuadas de *The New Yorker*.

De Quincey tenía cincuenta y ocho años en 1844, cuando comenzó a trabajar en *Suspiria de profundis*: un cuarto de siglo después de esa breve obra maestra digresiva que constituye las *Confesiones*. En ese libro anterior, dice, la historia de la adicción al opio del autor era un pretexto para hablar sobre una cuestión más profunda: «El objeto de esa obra era revelar parte del esplendor que pertenece *en potencia* a los sueños humanos.» La obra que nos ocupa continuará esas investigaciones; el sueño, escribe De Quincey, es «el único gran conducto a través del cual se comunica el hombre con lo sombrío». *Suspiria*, que tiene pensado publicar en entregas regulares en la revista *Blackwood's*, será (eso espera) la apoteosis en prosa de su aventura tardorromántica en el territorio que ya está denominando (antes que nadie) el *subconsciente*. Los artículos operarán, para un público victoriano que vive en la era del vapor, la velocidad y la reproducción mecánica, una comunión con los misterios atemporales del yo interior. El resultado, que las circunstancias y el temperamento conspiraron para asegurar que De Quincey no llegase a alcanzar, es una obra peculiarmente turbada: por memorias y pérdidas, por un miedo a que la prosa apasionada, a la que ha consagrado su vida, ya no sea posible, o deseada, en el mundo moderno fácilmente distraíble en el que le asombra haber sobrevivido. Todo ello está presente en esta larga y enrevesada oración del párrafo que abre *Suspiria*.

El primer artículo, sobre «La aflicción de la infancia», coloca a De Quincey en una habitación de su infancia iluminada por el sol donde yace su hermana Elizabeth, que se acaba de morir a la edad de nueve años. (Otra hermana, Jane, había muerto a los tres.) Thomas, que tiene seis, se ha colado en el cuarto para ver el rostro adorado de Elizabeth por última vez; enseguida llegan unos médicos a realizar la autopsia y le hacen picadillo el cráneo en busca de la enfermedad cerebral que la ha matado. En ese momento, otra violenta invasión está teniendo lugar en la mente del propio De Quincey: «El horrendo dolor que había sufrido me abrió una brecha en los mundos de la muerte y la oscuridad que jamás volvió a cerrarse, y a través de la cual se podría decir que subía y bajaba a voluntad al son del temperamento de mi naturaleza.» Padece de sueños vívidos y visiones en los que, a medida que va haciéndose mayor, revivirán los dolores de esta y otras pérdidas, curiosamente mezclados entre ellos y con más apariciones ocultas, artísticas o literarias.

De Quincey no olvidará nada, todo quedará grabado en su mente como en un palimpsesto: un manuscrito cuyas letras, palabras y líneas han sido rascadas y se ha escrito encima, pero que siguen levemente legibles. La memoria de De Quincey también se vio estrafalariamente influenciada o extrañamente traducida por su capacidad para conjurar visiones con la misma facilidad a la lúcida luz del día como en sueños por la noche. «Se intensificó por entonces mi facultad para dar forma a imágenes distantes entre sí a partir de elementos menores y de agruparlas siguiendo los dictados del corazón, con ayuda de un leve defecto de mi vista.» Todavía es un chaval, faltan muchos años para las pesadillas de la adicción al opio, pero De Quincey ya está viendo cosas. (Fleur Jaeggy, cuando escribe sobre la infancia de De Quincey, lo expresa así: «Unos sueños de “grandeza descomunal” se fijaron en el cuarto del pequeño. Una *delectatio morosa* se había abierto paso a zarpazos.») Sentado en la iglesia levanta la mirada hasta las vidrieras y las escenas que allí ve se transforman en visiones de niños moribundos en deslumbrantes camas blancas.

Entre esas visiones, más adelante, hay versiones de él mismo. En el artículo de *Suspiria* que lleva por título «La aparición del Brocken», De Quincey describe al «espectro de Brocken»: una ilusión meteorológica, generalmente vista a grandes alturas, donde la sombra del observador descomunamente agrandada se ve proyectada sobre la bruma o la niebla, acompañada de un halo o «aureola» de luz multicolor. En su poema «Constancia hacia un objeto ideal», Coleridge había descrito «una imagen con una aureola alrededor de la cabeza; / el rústico enamorado adora sus claros tonos, / ¡sin saber que es él quien proyecta la sombra que persigue!». En la novela de James Hogg *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* (1824), el

espectro es una manifestación del tema del doble inquietante, con el que luego practicarían Poe, Dostoyevski y R. L. Stevenson. Esta es la versión de De Quincey: «El espectro adopta la forma de una figura humana o, si los visitantes son más de uno, entonces los espectros se multiplican.» Que es lo que hacen también en *Suspiria de profundis*, donde aparecen muchos sustitutos ilusorios del yo más profundo del escritor. En algunos sitios, De Quincey denomina a esta figura recurrente el Intérprete Oscuro: se le aparece en sueños, habla, repitiendo a veces lo que ya ha pensado o dicho él durante la vigilia, y en ocasiones lo sorprende con posturas y sentimientos que no sabía que albergase. Igual que el espectro del Brocken, estos fantasmas son también confesores: «Ahora estás contento de que la aparición no sea más que un reflejo de tu persona; y, al contarle tus sentimientos secretos a él, haces de este fantasma el oscuro espejo simbólico que refleja a la luz del día lo que sea que debería quedar oculto por siempre.»

Pero, en primer lugar, antes de que ninguna de estas sutiles apariciones floten sobre el escenario: la frase, cuyos pliegues arropan tantos de los temas visionarios de *Suspiria*. La frase exige paciencia; es como esperar a que se revele una fotografía. ¿Qué son las digresiones de De Quincey –sus aplazamientos y divagaciones– sino un proceso químico en el que una frase, o todo un artículo, se sumerge y emerge transformado, asumiendo su claridad definitiva? La fotografía es a un tiempo uno de los temas de la frase y la metáfora rectora que organiza la cosa: lo mismo sucede con el conjunto de textos de *Suspiria*. El argumento del primer párrafo: que soñar es algo que ha disminuido entre los ingleses modernos y ocupados, la facultad de la visión o la imaginación se ha viciado. ¿Qué la ha viciado? La supremacía del motor de vapor en la agricultura, la industria y el transporte; la proliferación de material impreso, en la que está implicado el prolífico escritor de revistas De Quincey; los avances, por así decirlo, en el poder destructivo de la artillería. Y «la luz bajo el yugo del hombre como si fuese su esclava»: en otras palabras, como la nota al pie deliciosamente sucinta (con su & y todo) de De Quincey nos dice, la invención del proceso fotográfico de Louis Daguerre, que se anunció en 1839. *Daguerreotype*, & c. Etcétera.

La frase y su nota al pie contienen la única alusión explícita a la fotografía –a la definitiva fijación química de las imágenes– que yo conozco en toda su obra publicada. Y, aun así, la fotografía está por toda la obra de De Quincey, en realidad, como una metáfora semienterrada de la actividad de la memoria y la imaginación. El sueño, escribe, es «el magnífico aparato que inculca el infinito en las cámaras de un cerebro humano, y lanza reflejos oscuros desde eternidades por debajo de toda vida sobre los espejos de esa misteriosa

camera obscura: la mente dormida». Esa mente es como una cámara, si bien una cámara que todavía no puede hacer permanentes las imágenes que ahí aparecen. Salvo que para De Quincey son permanentes; él está convencido de que «olvidar no se cuenta entre las posibilidades de la mente humana». Es como si el cerebro durmiente siempre hubiese dado a entender de manera indirecta la posibilidad de un archivo o registro visual permanente pero no nos hubiésemos percatado. La mayoría de las mentes no son capaces de acceder a este recuerdo protofotográfico de De Quincey: «Enseguida los rostros comienzan a (por usar la expresión de Shakespeare) *desteñir*; los rasgos fluctúan; se descomponen las combinaciones de rasgos. Hasta la expresión se vuelve una mera idea que le puedes contar a otra persona, pero no una imagen que podrías reproducir por tu cuenta.»

Su mente es como una cámara que lo captura y conserva todo, todas y cada una de las imágenes impresas en el palimpsesto supersensible del cerebro: todo vuelve a él como una procesión de espectros o fantasmas. La mente es como una cámara, y la cámara es como... ¿qué? Ahora llegamos al misterio más recóndito de la frase misma; aquí está, casi en el centro exacto: «Los celos de una especie de seres fantasmagóricos que se mueven entre nosotros atormentan nuestro cerebro.» El significado de esta afirmación –una proposición que podría haber sido una gran frase por sí sola– parece claro: la tecnología, ya sea en el transporte, en la imprenta o en la fotografía, de repente, a medida que nos acercamos a la mitad del siglo XIX, nos ha rodeado de apariciones: viajeros urbanos en tropel, las voces multiplicadas de la prensa periódica, las caras y figuras milagrosas en los nuevos daguerrotipos. Como lector, comprendo la imagen: la modernidad engendra fantasmas. Como escritor, quiero saber: ¿a qué se refiere De Quincey con «los celos de una especie de seres fantasmagóricos»? ¿Qué «celos»?

Históricamente, «celoso» ha sido una palabra más amplia, más generosa, de lo que es hoy. Donde ahora se aplica únicamente a un sentimiento de posesividad o envidia, el término acostumbraba a expresar una mayor variedad de preocupaciones o tipos de aprensión. Estar celoso, según nos dice el diccionario, ha significado «sospechar, sentir aprensión de algo malo, estar temeroso». En *Cinco galanes*, la obra de teatro de Thomas Middleton escrita en 1607: «Mi señor es muy celoso de la peste.» Puede significar «indeciso» o «desconfiado», como en el *Julio César* de Shakespeare: «De que me amas no tengo celo ninguno.» O puede denotar cierto grado de vigilancia. En 1843, un año más o menos antes de que De Quincey comenzase a escribir *Suspiria de profundis*, Poe había publicado aquel cuento suyo tan extraño y psicológicamente sugestivo, «La carta robada». Unas cartas que comprometen a la realeza se han perdido; se sospecha de un ministro y

se procede a un registro de sus habitaciones. Antes de que se encuentre la carta robada, escondida a plena vista, se somete a una extrema vigilancia el apartamento y los alrededores. O más bien, dice Poe, hasta los huecos entre los adoquines del patio son sometidos «al más celoso de los exámenes del microscopio».

Llevo años preguntándome qué puede significar exactamente esta frase, «los celos de una especie de seres fantasmagóricos», pero solo ahora, mientras escribo, se me ocurre resolver el misterio simplemente buscando. A lo mejor me he pasado bregando con la enrevesada sintaxis de la frase; a lo mejor no quería dejar de tener en mente, y en la mente de la frase, una ambigüedad esencial. Creo que me gustaba la idea de que «celos» fuese, en realidad, la denominación colectiva, acuñada por De Quincey o no, de un grupo de fantasmas. Qué extraño comportamiento, desear que la frase sea más excéntrica, o incluso que sea más absurda, de lo que ya es de por sí. Porque los «celos» no son el único elemento enigmático de la frase. (Venga, ya lo hemos resuelto, significa «preocupación»: los seres fantasmales aún no han aparecido, solo tememos su llegada.) El resto de la frase se dedica a mantener a raya a los fantasmas. Nada podrá disminuir el ritmo de la modernidad mecánica, y mucho menos detenerlo, por mucho que la naturaleza conservadora de De Quincey (tory confeso) lo desease. En la segunda mitad de la frase, otra clase de aparición toma las riendas. Ahora la modernidad es una especie de tormenta celestial, algo semejante a las nebulosas sobre las que la astronomía contemporánea no acaba de decidirse: ¿se estaban separando por los aires por la energía caótica de una explosión cósmica o se condensaban por el gas o el vapor innoble en nuevos cuerpos celestes? En 1846, De Quincey publicó un artículo, «El sistema de los cielos tal y como lo reveló el telescopio de Lord Rosse», en el que contempla la «hipótesis nebular»: la idea argumentada por William Herschel y otros de que existió un fluido nebuloso a partir del cual terminaron formándose las estrellas. El texto de De Quincey aparece ilustrado por un grabado de la Gran Nebulosa de Orión, y el autor pide a los lectores que la miren y comprueben si no ven lo que él ve: una monstruosa cabeza celestial, semejante a la figura de la Muerte en *El paraíso perdido*. «Veis una cabeza echada hacia atrás, que levanta la cara (o los ojos, si es que tiene ojos) en plena angustia furiosa hacia quién sabe qué cielos. Este supuesto cráneo se toca con lo que podría ser una tiara asiria, que termina por detrás en una cola flotante. Esta cabeza se apoya en un cuello y una garganta bellamente desarrollados. Todo el poder en manos del espantoso enemigo es hermoso cuando le viene en gana, para apuntar y envenenar su fantasmal fealdad.» Otro fantasma, otro espectro, otra figura proveniente de sueños inquietos para acecharlo en la vigilia.

De Quincey fue el único de los escritores románticos ingleses que se

hizo una foto. En 1850 se sentó delante de James Howie, retratista de Edimburgo cuyo estudio estaba situado en una azotea al final de Prince's Street. (Un grabado de unos años antes muestra a Howie en la azotea, al aire libre, agachado tras su cámara mientras su modelo se apoltrona al sol. No está claro si De Quincey, que por entonces tenía sesenta y cinco años, subió los cuatro pisos hasta aquella casa colgante, o si Howie bajó a reunirse con su célebre modelo.) En el retrato, el autor, con el pelo corto, desvía la mirada y aprieta los labios, quizá un poco malhumoradamente, o tal vez solo es que se fue agarrotando con la larga exposición. Ese mismo año, un grabado del daguerrotipo apareció en el periódico de Edimburgo *The Instructor*, y De Quincey escribió al editor James Hogg (hijo del escritor):

Le agradezco mucho nos comunicase (a mis hijas y a mí, me refiero) lo del retrato grabado, ampliado a partir del daguerrotipo original. El grabador, como mínimo, parece haber llevado a cabo su parte con destreza. Como uno de los primeros interesados, véase el *Sun* de julio, supongo que no me corresponde quejarme de él, aunque mis hijas no pueden evitar reprocharle que me haya hecho la boca demasiado larga.

LA EXALTACIÓN DE LUCY SNOWE

The drug wrought. ⁴

CHARLOTTE BRONTË

Esta frase tan económica –su brevedad tiene algo de ofensivo y pícaro– aparece en el capítulo 38 de la novela de Charlotte Brontë *Villette*, terminada en 1853. El libro es menos conocido y menos romántico (o Romántico) que *Jane Eyre*, pero en muchos sentidos es una novela más que ambigua. Cuenta la historia de una tal Lucy Snowe: una chica aparentemente tímida y melancólica que va pasando de pariente en pariente y de benefactor en benefactor hasta que la contratan como humilde maestra en el pueblo belga de Villette, el trasunto evidente de Brontë para Bruselas. Aquí, Lucy se desespera con sus vanidosas y gandulas pupilas, sufre el acoso de la dueña del colegio, madame Beck, y se enamora –no lo admitirá ante el lector, de entrada– de un profesor, Paul Emanuel. Lucy es una de las narradoras menos fiables de la ficción de todo el siglo XIX: aunque insiste en su carácter asustadizo e ingenuo, la criaturilla inquieta se reafirma inexorablemente y se sale con la suya.

Lucy Snowe es también, en un grado más amplio y concreto, Charlotte Brontë. Con diecinueve años, Brontë fue profesora en el colegio femenino Roe Head, y sintió la tremenda pérdida de la libertad de imaginar y de escribir, de la que, junto con sus hermanas, a pesar de los rigores y tragedias domésticas, había disfrutado en Haworth. (Mientras trabajaba y vivía en Roe Head, Brontë mandó una carta, buscando ánimos como escritora, al poeta laureado Robert Southey, y recibió una desdeñosa respuesta donde se le recomendaba que «se guardase bien de las sobreexcitaciones y que se esforzase por mantener la cabeza serena».) En febrero de 1842, Charlotte y Emily Brontë viajaron a Bruselas para estudiar francés en el Pensionnat Héger, cerca del Parque Real. El internado femenino lo dirigía Claire Héger, y su marido Constantin dirigía un colegio para chicos en la puerta de al lado. En otoño, la tía de las hermanas, Elizabeth Branwell, murió, así que se volvieron a casa; pero en año nuevo monsieur Héger le escribió a su padre pidiendo que volviese Charlotte, esta vez como profesora. Más adelante, Brontë escribió: «Volví a Bruselas después de la muerte de mi tía desoyendo mi conciencia –siguiendo lo que por entonces se me antojó un impulso irresistible–, y fui castigada por mi disparate

egoísta con la supresión absoluta de felicidad y paz mental.» Por lo visto se había enamorado de Constantin Héger, aunque decirlo así es excesivamente descarnado: su sufrimiento estuvo compuesto a partes iguales de soledad, frustración por unas ambiciones literarias no realizadas, así como de un vínculo emocional, un deseo adúltero o culpable.

Brontë describió su enfermedad con mayor precisión: sufrió, dijo, de «hipocondría». La palabra no significaba, o no solo, lo que significa hoy: contaba también con un componente físico (principalmente digestivo), pero en esencia era parecido a lo que en la actualidad llamaríamos depresión, junto con una potente mezcla de ansiedad. En la biblioteca de la familia Brontë en Haworth había un manual médico, *Medicina moderna doméstica*, de John Graham, publicado en 1826. El hipocondriaco, escribe Graham, «se ve atormentado por una sensación de dolor alucinatoria o exagerada, o por alguna enfermedad oculta; un desagrado caprichoso por personas, lugares o cosas concretas; aprensiones sin fundamento de riesgos personales o pobreza; una languidez y un desagrado generales; o irritabilidad y fatiga ante la vida». En *Jane Eyre*, Rochester diagnostica como hipocondría los miedos y caprichos de Jane la noche anterior a su boda. William Crimsworth, el profesor huérfano y protagonista de *El profesor*, también sufre un breve ataque de hipocondría prenupcial: «Un horror de tremebunda oscuridad cayó sobre mí.» En Lucy Snowe, como en su creadora, la enfermedad aparece más engranada; la empeora la soledad y los deseos irrealizados, tanto literarios como románticos, y esto a veces encuentra una oscura expresión en la imaginería más lóbrega.

El arrebato hipocondriaco más dramático de Lucy tiene lugar bien entrada la novela —el capítulo se titula «Nube»—, cuando Paul Emanuel ha anunciado que se marcha del colegio y Lucy teme que se esfume sin mediar palabra. Toda la institución, el personal y los pupilos conocen el origen de la aflicción de Lucy, pero madame Beck insiste en el paripé de que sufre una jaqueca, de modo que la insta a que se meta en cama tras un trago de láudano: opio mezclado con alcohol. Pero Beck ha calculado mal —«Ignoro si madame se había pasado o se había quedado corta con la dosis»— y, en lugar de hacer dormir a Lucy, la droga la espabila, mental y físicamente. «Se me despertó un pensamiento nuevo, una ensoñación de peculiar colorido. Una llamada a formar resonó entre mis facultades, sus cornetas sonaron, sus trompetas sonaron pidiendo intempestivamente la comparecencia en pleno. Imaginación despertó de su reposo y se incorporó impetuosa y audaz. Miró con desprecio a Materia, su colega: “¡Levanta!”, le dijo.»

Lucy se levanta, se viste y sale corriendo a la ciudad iluminada por la luna, llena de extraordinarias escenas. Edificios sacados de la

arquitectura del antiguo Egipto se han erigido en el parque: están hechos de madera y yeso. Se está celebrando una fiesta y los ciudadanos están fuera vestidos de punta en blanco, disfrutando de entretenimientos alegremente iluminados, u observando a la multitud desde lo alto de sus carruajes. Nadie parece fijarse en Lucy Snowe, ni siquiera su madrina, ni madame Beck ni el cura con quien hace poco Lucy ha tenido una angustiosa confesión. Pasan las horas así, y el lector podría desconfiar bastante de que todo esto sea supuestamente real. Brontë le contó a su primera biógrafa, Elizabeth Gaskell, que nunca había tomado opio, así que tuvo que inventarse la atmósfera, así como los detalles, de la dura experiencia de Lucy Snowe. No le contó a Gaskell que sí había leído las *Confesiones de un inglés comedor de opio* de Thomas de Quincey, de lo que es fácil colegir que pudo haber tomado prestada la atmósfera visionaria del conjunto, así como el sorprendente detalle orientalista, las pirámides y esfinges que parecen salir directamente de ciertos grabados de Piranesi que fascinaban a De Quincey.

«*The drug wrought.*» En el capítulo «Nube», o en cualquier otra parte de *Villette*, la prosa de Brontë no es exactamente un reflejo digresivo del elaborado estilo de De Quincey. Aun así, esta es una frase asombrosamente simple para introducir las extravagantes visiones de Lucy Snowe. ¿O no? Una corta frase gutural en la que cuesta, al decirla en voz alta u oírla mentalmente, no alargar el *wrought*, desmañada o cohibidamente, como si sirviera para poner de manifiesto el hecho de que falta algo. ¿El narcótico *fraguó/forjó* qué? Hoy en día solemos encontrarnos con *wrought* como participio pasado: una puerta de hierro *forjado*; un artefacto, una idea, una imagen, un plan, o una frase quizá, que han sido bien (o ingeniosamente) *forjados*. Pocas veces nos paramos a preguntarnos cuál es el verbo original, de donde proviene el *wrought*. ¿De *wreak*? Como en: «*to wreak havoc*» [causar estragos] y en «*they wrought havoc*» [causaron estragos]. De hecho, tal y como nos dice el Oxford English Dictionary, aquí entra en juego alguna confusión. Una variante de la frase, ahora rara, sería «*to work havoc*», y eso nos da la clave: *wrought*, entre otras cosas, es la forma en pasado del verbo *to work*, y, en más de un sentido, de «hacer» o «formar». *Wrought* puede aplicarse (o se ha aplicado, históricamente) al movimiento, la labor, la función, la formación o la manipulación.

Y, por lo tanto, la modesta frase de Brontë podría significar: el narcótico funcionó, o se puso a operar, desempeñó su habitual y previsible función. La frase podría fácilmente significar que el narcótico se puso a *trabajar* el material en bruto de la imaginación, influenciada o manipulada, de Lucy Snowe: la trabajó como si se tratase de un metal por moldear o golpear, piedra o madera por tallar. Brontë podría haber dicho: «*The drug wrought me, or wrought my mind.*»

Cosa que, a su vez, sugiere el sentido de hacer o inventar: «*The drug wrought scenes or visions.*» En el glorioso y siniestro diorama de la noche de Lucy Snowe en el Parque Real todo ha sido *forjado* por el opio. ¿O es más bien: la realidad *trabajada* por el opio, aguzada o intensificada? Todos estos sentidos están presentes, todos ellos se complementan y compiten entre ellos dentro de esta diminuta y concentrada frase. Brontë le dijo a la señora Gaskell que antes de escribir el capítulo «Nube» se quedaba tumbada medio despierta cada noche intentando imaginar qué se experimentaría con una sobredosis de láudano, hasta que una mañana se despertó con la convicción de que había dado con ello. Sin drogas, forjó. Igual que De Quincey, que sí había estado ahí, Brontë describe el territorio de la droga narcótica, analgésica como si fuese en lugar de eso a la vez un estimulante y un alucinógeno. Como si, digamos, su poder fuese creativo, artístico, literario. Como si la frase contuviese un juego de palabras: *the drug wrote* [el narcótico escribió].

*Our moods are apt to bring with them images which succeed each other like the magic-lantern pictures of a doze; and in certain states of dull forlornness Dorothea all her life continued to see the vastness of St. Peter's, the huge bronze canopy, the excited intention in the attitudes and garments of the prophets and evangelists in the mosaics above, and the red drapery which was being hung for Christmas spreading itself everywhere like a disease of the retina.*⁵

GEORGE ELIOT

Esta frase –a ver cómo lo digo– me incomoda, y no solo porque ni me planteo igualar su perspicacia, su ritmo y esa inquietante imagen del final. En la primavera de 1991 yo estaba en el último año de Literatura Inglesa en el University College Dublin. En un arrebato de entusiasmo al comienzo del primer trimestre, había sido elegido como representante estudiantil en las asambleas departamentales. Tenía veintiún años y ganas de darlo todo en los meses venideros, que, confiaba, me llevarían al postgrado. Por primera vez en mi vida me veía preparado para trabajar duro, ávido de éxito académico. Me matriculé en un curso sobre «Narrativa e interpretación» del siglo XIX, y me sumergí en novelas y relatos de las Brontë, James Hogg, Edgar Allan Poe y Henry James. Aún no había abierto *Middlemarch* (1872) cuando un grupo de compañeros se me acercó tras una clase y trajo a colación el tema de la novela de Eliot.

A diferencia del resto del curso, *Middlemarch* lo daba un profesor invitado que venía de Texas, y se había extendido el rumor de que este señor estaba relacionado con el Great Books Program de Austin. Desconocedores por completo de la historia pedagógica de estos programas en Estados Unidos, mis amigos y yo nos recreamos sarcásticamente suponiéndole una ingenua lealtad al sólido canon. Nos imaginábamos a este tipo y a sus colegas ahí sentados en corro con sus stetsons, dando una palmada con una manaza de vez en cuando sobre algún tomo clásico y soltando: «¡Es un librazo!» Así que no me amilané cuando mis compañeros me pidieron que fuese a ver al profesor y le preguntase (porque habían acabado cogiéndole miedo): ¿tenemos que leernos *Middlemarch* entero? ¿No podemos leer solo algunos capítulos que aborden los temas de clase? No recuerdo gran cosa de aquella bochornosa entrevista en su despacho aparte del estallido de

carcajadas y la aseveración de que *Middlemarch* era todo narrativa e interpretación.

Evidentemente, también es otras cosas: una novela sobre la compasión en más de un sentido. Como retrato –mejor dicho, como panorama– de la vida en provincias en la Inglaterra de los años treinta del siglo XIX, *Middlemarch* se preocupa profundamente por cuánto saben sus personajes de cada cual, hasta qué punto suponen una vida interior meritoria a los demás, sus capacidades para la comprensión y la indulgencia. Me habían preparado para todo esto –el rollo moral por antonomasia del realismo victoriano–, pero no para la manera que tiene Eliot de tratar la compasión o la ausencia de compasión: mediante metáforas extrañas y complejas como la que abre y cierra la frase que nos ocupa. No me esperaba un lenguaje así, en el que la compasión es no solo física o química, sino también espiritual, moral y estética. Tenemos aquí una frase cuyo arte y relevancia exigen que yo me convierta en un lector –y en una persona– más compasiva.

El vigésimo capítulo de *Middlemarch*, donde aparece la frase, nos presenta a la entusiasta pero coartada heroína Dorothea Brooke llorando sola en Roma. Se ha casado con el clérigo y erudito Edward Casaubon y ha descubierto demasiado tarde que la introspección intelectual de un marido mucho mayor que ella, tan atractiva al principio, desaprueba la unión cultivada y literaria que había previsto. (Casaubon también es, con toda probabilidad, impotente e incapaz de acabar la obra de su vida, una «clave para todas las mitologías».) Han ido a Italia de luna de miel y, en su estado de derrota conyugal, Dorothea ve pasar las vistas como una procesión fúnebre ante sus ojos. Los espectáculos de la civilización clásica y la cultura católica le resultan enervantes cuando no irritantes: «Su mente caía continuamente en arrebatos de ira y repulsión, o de un agotamiento desolador.» De modo que Dorothea deambula sola por palacios y basílicas, entre estatuas colosales y ruinas que se desmoronan, todo resplandece con «la luz monótona de un mundo ajeno».

Quizá lo que me produjo impresión de primeras en la frase fue la luz. Las láminas de linterna mágica de la larga proposición que abre la frase: recuerdan a imágenes oníricas que se cernían sobre el cerebro drogado de Thomas de Quincey medio siglo antes. La mente inconsciente, dice el autor de *Confesiones de un inglés comedor de opio*, es como el espléndido mecanismo de una fantasmagoría, que proyecta sus horrores en la caja negra del teatro que es nuestro ojo. ¿Y no deberíamos pensar también en Proust? El pequeño Marcel al que mandan a la cama por la tarde con una linterna mágica para que se entretenga, que contempla en la pared de su dormitorio el romance medieval de Genoveva de Brabante y del traidor Golo, con su capa roja. Sin olvidar a Virginia Woolf, que escribió en «Modern Fiction»

(1925): «La vida no es una serie de farolillos dispuestos simétricamente; la vida es un halo luminoso, un envoltorio semitransparente que nos rodea desde el principio de la consciencia hasta el final.» Qué raro –¿quién me lo iba a decir?– encontrar a George Eliot dentro de esta estirpe de metáforas iluminadoras para la vida mental en tiempos de modernidad y modernismo.

Pero, ojo, es todo mucho más complicado. Porque, antes incluso de que lleguemos al punto y coma –de esta chirriante bisagra nos ocuparemos a continuación–, Eliot, o su narrador anónimo y omnipresente, ya está mezclando sus metáforas. El fresco de imágenes en una mente consternada y distraída como la de Dorothea, ¿qué supone exactamente? Un espectáculo de linterna mágica, desde luego, pero no solo eso, o no del todo. Las estampas son producto de «una cabezada», que es lo mismo que decir que un ánimo es como un sueño: ambos producen imágenes, como una linterna mágica. Como señala J. Hillis Miller, uno de sus más avisados lectores académicos, esto es típico de Eliot: sus descripciones de una cosa en función de otra a menudo insinúan un giro metafórico adicional o un viraje metonímico. El ámbito de *Middlemarch* es como una masa fluida de agua. O como una red. O quizá un espejo de acero o un espejo trumeau arañado minuciosamente, al que el narrador y el lector tienen que acercar por igual la débil luz de la comprensión y la compasión: será como si los arañazos englobasen nuestra perspectiva limitada de los individuos y los acontecimientos. Tal vez el mundo de la novela –y tal vez el mundo– es como un denso tejido y lo único que podemos hacer es fijarnos en el dibujo que traza en un punto concreto con la esperanza de comprender a partir de ahí el conjunto.

Dorothea sabe más bien poco de esto; se limita a mirar al vacío y sollozar. Este es uno de los argumentos –por así decirlo– de la novela: todos vivimos siguiendo metáforas indicadoras (o desorientadoras), pero no acabamos de identificarlas y menos aún de comprender adónde nos llevan. ¿Y la novela en sí? Eliot había tomado prestada la imaginería arquitectónica y anatómica de la mente oprimida de Dorothea desde sus propios viajes a Italia en 1860. Aquí la tenemos en su diario de aquel año, describiendo San Pedro: «La catedral por fuera es hasta fea; el ocultamiento parcial de su cúpula provoca una irritación constante. La primera impresión desde el interior superaba quizá toda impresión subsiguiente de belleza o tamaño, pero luego, en posteriores visitas, el mármol precioso, que tiene un tono a un tiempo apagado y cálido, aparecía medio tapado por unos cortinajes rojos feísimos.»

En realidad, los cortinajes eran para Semana Santa y no para Navidad, pero ahí está: el origen del verdadero impacto de la frase de Eliot. «Como una enfermedad de la retina.» De esta metáfora médica,

que lo mismo se fue fraguando en la mente de la escritora durante años o surgió de golpe al reflexionar sobre su diario de 1860, se puede decir que encaja a la perfección con otros aspectos de la novela. Hasta que su matrimonio infeliz desbarató sus investigaciones, el joven médico idealista de Eliot, Tertius Lydgate, se consagra a la búsqueda de la materia fundamental de la que están hechos los órganos humanos. En *Middlemarch* las metáforas ópticas están por todas partes, pero dominan especialmente los pensamientos de Lydgate. Al igual que el narrador de la novela, el médico cree que el conocimiento auténtico exige un paso constante de la visión panorámica a la microscópica, entre la concentración y la expansión: «Tiene que darse una sístole y una diástole en toda indagación.» Los lectores de la novela se acostumbran –quizá muchos ni se dan cuenta– a la migración de las metáforas entre las mentes del narrador y sus personajes.

¿Cómo hemos llegado a esta imagen? Por medio, en esta primera proposición, del tono generalizador y sentencioso que el narrador de Eliot adopta tan a menudo. «Nuestros ánimos son propensos a transportar», nos dice, y tenemos que vernos transportados con ella hasta ese laberinto de espejos que sus metáforas construyen. Hay un giro al final del primer pasillo, marcado por un punto y coma y esa conjunción elidida con cierta presuntuosidad, “y”, que exige que sigamos adelante sin hacer preguntas porque ahora nos las vemos cara a cara con una instancia concreta de la generalización que abría la frase. Salvo que, salvo que: ahora todo es onírico y fantasmagórico. *Embotado* y *desolador* son dos de las palabras predilectas de Eliot –la segunda es un recordatorio de la «Oda a un ruiseñor» de Keats: «la propia palabra es como una campana»–, y están relacionadas precisamente con el estado que Lydgate describe de paso entre visiones reducidas y amplias. Una especie de estupefacción o estupidez trae consigo una claridad y una vivacidad alarmante y hasta monstruosa. Se ciernen objetos reales y mentales, y se parecen a otros objetos.

(Aquí tenemos a Elizabeth Bowen, ochenta y ocho años después en *A Time in Rome* [Una temporada en Roma], plantada delante del Palazzo della Civiltà Italiana, representativo del estilo clásico fascista, con sus seis plantas de grandiosas arcadas, que Mussolini hizo construir en Roma para aquella Exposición Universal de 1942 condenada al fracaso: «Más tarde, mientras le echaba una ojeada desde la plaza central, a una distancia segura, vi a una larga fila de seminaristas alemanes vestidos con sus sotanas púrpura subir por las gradas y desaparecer entre las arcadas: el efecto fue el de un chorro de sangre marcha atrás, volviendo a la herida.» Y aquí tenemos a Bowen, en un registro más cómico, en *El último septiembre*, de 1929: «El

comedor era rojo oscuro, tenía un techo ahumado y Gerald dijo luego que se había sentido como una enfermedad dentro de un hígado.»)

A los veintiuno, pensé que había encontrado concentrada a George Eliot en una sola frase: una convicción casi tan disparatada como la creencia de Casaubon en una clave para las mitologías o la de Lydgate en lo orgánico universal. Pero mi error fue también una lección. Aprendí a no juzgar a ningún escritor a partir de categorías amplias —«victoriano», «realista»— aplicadas con demasiada ligereza a sus libros. Y aprendí a no juzgar a otros lectores, como era el caso de nuestro profesor y sus bienamados librazos, y en general a otros humanos, por sus actitudes aparentemente convencionales, cuando en realidad habían llevado a cabo un trabajo duro, un trabajo audaz, que yo no. Pero fue años después, cuando tuve que explicar *Middlemarch* en mis clases, cuando acabé de digerir la excentricidad de aquel «como una enfermedad de la retina» de Eliot. Porque la pregunta es: ¿la retina de quién? ¿De Eliot? ¿Del narrador? ¿De Dorothea? ¿Del lector? No queda claro dónde ni cuándo se extienden esos cortinajes: ¿en San Pablo o en los recuerdos de Dorothea y de su inventora? Aun así, la imagen se nos cuela en la mente, y su ceguera y su lucidez nos pertenecen a todos los que nos congregamos en esta frase amplia y descabellada.

*It waked me at six, or a little before—then rolling incessantly, like railway luggage trains, quite ghastly in its mockery of them—the air one loathsome mass of sultry and foul fog, like smoke; scarcely raining at all, but increasing to heavier rollings, with flashes quivering vaguely through all the air, and at last terrific double streams of reddish-violet fire, not forked or zigzag, but rippled rivulets—two at the same instant some twenty to thirty degrees apart, and lasting on the eye at least half a second, with grand artillery-peals following; not rattling crashes, or irregular cracklings, but delivered volleys.*⁶

JOHN RUSKIN

A John Ruskin le faltaban cuatro días para cumplir los sesenta y seis años cuando dio la conferencia donde aparece esta frase. Sus fuerzas como escritor todavía no se habían agotado; aún tenía que escribir la autobiográfica *Praeterita*, que es su última gran obra. Pero el clima psíquico de Ruskin estaba a punto de dar un giro. En 1878 sufrió el primero de varios ataques, y sus biógrafos han aventurado los habituales diagnósticos de aficionado: ¿fue esquizofrenia paranoica o un episodio maniacodepresivo? A finales de 1878 estaba tan delicado que perdió audición, y el juicio en el tristemente célebre proceso por calumnias que el pintor James McNeill Whistler había iniciado contra él. (Ruskin acusó a Whistler en un escrito publicado de «lanzar un cubo de pintura en la cara de la audiencia»; tuvo que pagar al artista daños por valor de un cuarto de penique.) Ruskin se recuperó lo suficiente para escribir y dar clases de nuevo; en marzo de 1880 habló en la London Institution sobre serpientes en el arte y en la vida, en lo que fue en realidad una conferencia a propósito de la forma y lo informe. A principios de 1881, se apoderó de él una segunda crisis mental. La controversia pública no acabó aquí cuando Ruskin, cada vez más convencido de ciertas tendencias decadentes e incluso fatales en la civilización occidental, se embarcó en polémicas contra la ciencia, la industria y la medicina contemporáneas.

¿Estaba enfadado Ruskin en febrero de 1884 cuando el 4 y el 11 de aquel mes (y de nuevo en la London Institution) dio dos charlas que forman juntas «The StormCloud of the Nineteenth Century» (El nubarrón del siglo XIX)? Tanto los periodistas del *Times* como los de la *Pall Mall Gazette*, que informaron sobre las conferencias, dieron eso a entender o lo dijeron abiertamente, de manera que cuando Ruskin

publicó los textos de sus charlas –primero como panfletos, luego en formato de libro breve– se vio obligado a declarar que habían «salido bajo la presión de una obra más exigente y muy distinta». De hecho, admitió, «cobraron forma» (¿quizá el problema era la forma?) «apresurada y descuidadamente». Era muy típico de él, dijo, escribirlo y decirlo por pura imaginación y capricho. Pero en aquel caso no. Por encima de todo, era bastante capaz de diferenciar impresiones sanas y precisas de invenciones mórbidas o alucinatorias. Ruskin, dicho de otra manera, insistió en que sabía muy bien si, o cuándo, había perdido la cabeza. (Una habilidad bien útil para cualquier escritor..., ¡imágínense!). En «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century» había aplicado racionalmente sobre el mundo «un análisis digno de un químico, y una precisión de geómetra». ¿Para qué? Con el único fin de «poner de manifiesto una serie de fenómenos nefológicos, que, por lo que puedo deducir de las pruebas existentes, son peculiares para nuestra época».

Ruskin había sido un atento observador de nubes toda su vida. Estaban entre las glorias de la naturaleza, así como entre los grandes retos para pintores y poetas (también para escritores de prosa poética). Formada e informe, distinguible y en plena disolución, la nube era puro devenir etéreo pero detenida en el cielo, o como mínimo eso parecía. Nubes capturadas, nubes arrastradas, pintadas o descritas por escrito: antes incluso de la llegada de la fotografía, estas fueron las instantáneas de la era romántica. El cine del clima, al pasar, nos ofrece estas formas fugazmente inmóviles. Independientemente de lo desparramada, de lo deshilachada por los bordes que esté por culpa del viento, o de lo oscurecida a la vista tras su propia lluvia, insiste Ruskin, siempre es enfáticamente ella misma: «Una nube está donde la ves, y no está donde no la ves.» Por lo menos así es como solían ser las cosas:

Por aquel entonces, cuando hacía bueno, el tiempo era realmente espléndido; cuando hacía mal tiempo era abominablemente malo, pero tenía sus arrebatos de cólera y se quedaba a gusto, no se pasaba tres meses enfurruñado sin dejarnos ver el sol ni nos mandaba un ciclón de golpe un día cualquiera y otro al siguiente.

Ya que estamos aquí de relax con Ruskin, suspirando por las nubes de los buenos tiempos, tengamos en cuenta la lengua con la que enmarca estos virtuosos y nobles (palabra importante en Ruskin) cuerpos del aire. Observemos las lúcidas, aunque también pomposas, virtudes de una frase como esta:

En cualquier nube blanca y prácticamente opaca, o en cualquier cosa semejante a una nube, como los Alpes, o la catedral de Milán, podemos contemplar proyectados por las luces del sol al alba o al atardecer toda la gama de tonos del ámbar, el naranja, o de un rosáceo moderado; no contemplaremos amarillos limón ni ningún tipo de verde como no sea negativo por contraste; y aunque gracias a las luces de tormenta en ocasiones contemplemos rojos muy oscuros, siempre hay un límite: los Alpes nunca son de color bermellón, ni color flamenco, ni color canario; ni tampoco veremos nunca un nubarrón escarlata del todo.

Las simetrías son pasmosas en esta frase. Todo el equilibrio se organiza alrededor del punto y coma después de «contraste», descansando con serenidad sobre las rayas gemelas, aunque no parentéticas. En las proposiciones principales, Ruskin nos confecciona una nube, añade algunas cosas similares a nubes (pero ¿lo son?, ¿Alpes?, ¿la catedral de Milán?), luego algunos errores felices relativos al color, antes de comenzar a sustraer cualidades en la segunda mitad de la frase. (Sucede, de hecho, justo antes del primer punto y coma.) Las nubes rara vez son simétricas, evidentemente, como tampoco lo son las montañas ni las catedrales, pero el contrapeso casi perfecto de sintaxis y puntuación se sostiene, la estructura hace las veces de sustancia, por la pureza y la sutilidad de la nube. Que nos podría empujar a inquirir: ¿hasta qué punto es noble y similar a sí misma esta cosa si está sujeta a, o si solo se la puede aprehender de verdad, por medio de semejante extravagancia alegórica?

Para que luego digan que las nubes están pasadas de moda. En el último momento flota algo más en el aire y ensombrece la imaginación de Ruskin como la súbita llegada de una nave alienígena, inmóvil y siniestra en pleno cielo encima de la ciudad desde donde habla. La vio por primera vez en 1871, en un paseo por Oxford. A partir de entonces lo ha seguido desde Sicilia hasta el norte de Inglaterra: una nube oscura y sucia —«un nubarrón o, mejor dicho, una nube-plaga»— acompañada de un viento inquietante. La nube es «un negro velo seco», el viento «un viento de oscuridad». Cuando llegan, el cielo se ennegrece al instante y el viento arrecia en todas las direcciones, desde todos los puntos al mismo tiempo, incluso, «añadiendo su propia virulencia y su malevolencia a la peor naturaleza de los vientos adecuados de cada cuadrante». Dicho viento sopla «trémulo»: una y otra vez, Ruskin ha subrayado en sus diarios las hojas que ve desde sus ventanas, o en los bosques cuando se ha atrevido a salir de paseo, agitándose como airadas, temerosas, angustiadas. Aquí tenemos una entrada del 22 de junio de 1876:

Tormenta eléctrica; negro total sin *negrura*, sino una nube de humo profunda, intensa, de una escabrosa *inmundicia*, si bien no una escabrosidad sublime; neblina densa de fábrica; borascas espeluznantes de viento tembloroso que

hacen que el barco del pintor Joseph Arthur Palliser Severn se bambolee como un hombre en pleno ataque de fiebre –hacia apenas las cuatro de la tarde–, pero solo dos o tres truenos y débiles, aunque cercanos, relámpagos. Nunca he visto una tormenta tan sucia, débil y desagradable.

Recordemos su intención de escrupulosidad científica: Ruskin ha dispuesto de «suficiente soledad y tiempo», en los últimos cincuenta años, para registrar sus impresiones sobre el firmamento, y para saber cuándo han sido denigradas las «tradiciones de aire». La prueba está en las alturas, pero también en el suelo: cuando el viento-plaga sopla, Ruskin se encuentra el jardín lleno de plantas echadas a perder y sus rosas «podridas, reducidas esponjas marrones, como caracoles muertos». La prueba, le dice a la audiencia de la London Institution, está en sus diarios, donde un año antes de las conferencias encontramos lo siguiente: «Ayer, una oscura neblina aterradora por la tarde y un viento-plaga del sur constante con un irritante aleteo de lo más virulento, maligno y ponzoñoso. Apenas fui capaz de aguantar en el bosque ante tamaño horror.» Los adjetivos se acumulan en el archivo de hechos probatorios de los diarios, también unas cuantas metáforas sobrecogedoras: mira horrorizada por la ventana de Brantwood mientras el viento-plaga hace volar «manojos de lancetas y escoplos por encima del lago».

¿Qué es metafórico y qué es real, qué son hechos y qué es figurado, en «The Storm Cloud of the Nineteenth Century»? La distinción es tan peligrosa para los lectores como lo era para Ruskin, que ya no era capaz de mantener (si es que en algún momento lo había logrado) una línea clara entre la observación y la imaginación, o entre –y aquí por fin es donde empezamos a abordar nuestra frase– los tipos de idioma, las especies de prosa, que más se adecuan a una y otra. ¿Qué tenemos que pensar, por ejemplo, de su aseveración de que la nube, si bien «parece como si en parte estuviese hecha de humo venenoso», a él se le antoja «como si estuviera hecha de almas de hombres muertos, como si aún no se hubiesen ido donde tienen que ir y revoloteasen de aquí para allá dudando de dónde encajarán mejor»? ¿Se trata de una conjetura cristiana o de una metáfora espectral? Ruskin no nos ayudará a dirimirlo si no es diciendo, en referencia a los muertos de la guerra franco-prusiana que, si la nube está compuesta de almas muertas, «tiene que haber muchas sobrevolándonos ahora mismo, ¡y harto descontentas!». En momentos como este, uno empieza a pensar que la prosa de Ruskin –y quizá también esta conferencia– es una nube retórica, formada con exquisitez y susceptible de desbaratarse y volverse oscura e incontrolable en un abrir y cerrar de ojos.

Qué fácil es pensar en la prosa de los escritores victorianos –sobre todo de los venerados, o venerados en tiempos, ensayistas varones, esos oráculos barbados, declamadores rimbombantes– como escultores

de frases extremadamente formales, monumentos a cada cual más elaborado en el cementerio municipal que constituye una obra tan vasta y (ahora en su mayor parte) no leída como el tomo treinta y cinco de las *Obras completas* de Ruskin. Fácil, bien fácil, pero no siempre nos equivocamos. Annie Dillard plantea esta cuestión con gran elocuencia en su libro *Vivir, escribir*. Habla de «escritura cuidada», un nombre precioso para la obra de escritores tan diversos como Browne, De Quincey, Proust, James, Woolf, Beckett... y Ruskin. Dillard se refiere a una prosa formal, claro, pero cuanto más la describe más extraña y menos restringida suena.

Se trata de una prosa elaborada, pictórica. Saquea el mundo en busca de materiales para construir frases. Fabrica una trama semiopaca de lengua. Es un derroche de prosa y una prosa opulenta. Densa en elementos que incomodan a los sentidos. Arrastra todo tipo de imagería visual; esparce metáforas a su paso, símiles pelados y alusiones a todos los ámbitos. No escatima en adjetivos, ni siquiera en adverbios. Transita en estructuras paralelas y repeticiones; se recrea en la asonancia y en la aliteración.

Nos gusta tomar en consideración esta prosa, y a veces desdeñarla por lo mismo, como algo decoroso, controlado, cuando en realidad «aquellos viejos con sus gabanes» estaban ávidos de poder: su estilo es una energía, implacable y a veces despiadada, que tritura el andamiaje del significado.

Como ejemplo, Dillard nos da este extracto del prefacio de Ruskin a *Pintores modernos*: «Todas y cada una de las alteraciones de los rasgos de la naturaleza tienen su origen o bien en la indolencia impotente o bien en un arrojo ciego, en el disparate olvidadizo o en la insolencia despreciativa, obras que solo los ángeles tienen la fortuna de conocer y el privilegio de disfrutar.» La cuestión que plantea Dillard es: sí, aquí hay control, algo que en prosa a menudo significa destreza en el uso de ciertos tipos de repetición. Las repeticiones favorecen una sensación de cierre sin fisuras, fluidez y uniformidad. Tenemos la aliteración de Ruskin («*powerless... pride... privilege*») y ¡oh! la asonancia más evidente: «*origin in powerless indolence... folly wick forgets*». Tenemos los paralelos acumulados, que a veces exigen un «o» introductorio, y a veces solo una coma. Todo encaja, salvo que este tipo de control también favorece la reproducción interminable de sus elementos: más y más ecos de sonido y sentido, hasta que la cosa, la frase, se sale de madre, se vuelve cacofónica.

En las primeras frases de Ruskin podemos ver, u oír, la maquinaria de su prosa (él detestaría esta metáfora) poniéndose en marcha en toda su complejidad. Como muchos escritores, a medida que fue haciéndose mayor, sus frases se volvieron más imprecisas, menos empeñadas en impresionar por su elaborado autodomínio. Virginia

Woolf escribió sobre él: «Nos quedamos maravillados ante sus palabras, como si todas las fuentes de la lengua inglesa se hubiesen abierto bajo la luz del sol para nuestro solaz.» La imagen apropiada para las descripciones soleadas de *Las piedras de Venecia*, y para las defensas de los lienzos brumosos de Turner en *Pintores modernos*. ¿Cuál sería la metáfora mecánica o hidráulica correcta para lo que le sucedió a las frases de Ruskin en la época de «The Storm Cloud of the Nineteenth Century», y que probablemente ya había sucedido muchas veces en sus diarios? Lo único que se me ocurre es que las fuentes se abrieron de forma que el chorro fuese más violento, o que alguien introdujo una sustancia espumosa en la pila. (Anne Carson: «La espuma es señal de que un artista ha hundido las manos en su propio relato, y también señala el punto donde un crítico patatea furioso sumergido en profundas teorías propias.»)

Echemos un vistazo y escuchemos de nuevo esta frase, pero esta vez con algo de distancia de manera que se vea enmarcada por sus minúsculas vecinas. Es el 13 de agosto de 1879 y Ruskin se encuentra en Brantwood.

*The most terrific and horrible thunderstorm, this morning, I ever remember. It waked me at six, or a little before then rolling incessantly, like railway luggage trains, quite ghastly in its mockery of them—the air one loathsome mass of sultry and foul fog, like smoke; scarcely raining at all, but increasing to heavier rollings, with flashes quivering vaguely through all the air, and at last terrific double streams of reddish-violet fire, not forked or zigzag, but rippled rivulets two at the same instant some twenty to thirty degrees apart, and lasting on the eye at least half a second, with grand artillery-peals following; not rattling crashes, or irregular cracklings, but delivered volleys. It lasted an hour, then passed off, clearing a little, without rain to speak of,—not a glimpse of blue,—and now, half-past seven, seems settling down again into Manchester devil's darkness.*⁷

Los juicios categóricos de esta primera frase podrían llegar a despistarnos, o podría engancharnos (como en De Quincey) esa curiosa combinación de raya y coma de la tercera. Pero fijémonos en el fragmento central de esta frase-firmamento: ¿qué está sucediendo ahí? O mejor dicho, ¿qué no sucede ahí? El equilibrio, la simetría, los paralelismos: se han venido abajo, y en su lugar hay una estructura... ¿construida sobre qué? Sobre la acumulación vagamente cronológica de impresiones, activada por rayas y puntos y coma, y lo que parecen rápidas distinciones de una escena nada vívida. «*It waked me at six, or a little before*», el comienzo directo ya es vacilante, y va seguido de («*then rolling*») un giro parentético de ambigua relevancia temporal: ¿*then* significa «en ese momento» o «a continuación»? La comparación del trueno con el ruido de los vagones de un tren es del todo convencional, aunque un poco más relevante en el caso de Ruskin, que se llevaba con las vías del ferrocarril peor que otros estetas. (¿Y por

qué «*luggage trains*»?) En «*quite ghastly in its mockery of them*» hay algo de flojo y excesivo a un tiempo, porque se da por hecho que o bien el ruido del tren es muy repelente al sentido común y a la sensibilidad, o bien que una imitación demasiado lograda de este resultaría espantosa. El problema puede residir en la palabra *ghastly*, que remite a algo pálido, cadavérico, y por tanto ofensivo a la vista y no al oído.

Pero encontramos otras excentricidades, independientemente de la metáfora y el símil. Volvamos a por la segunda raya, que nos lleva ¿adónde? El aparte ha servido, como lo haría una coma, para producir una proposición subordinada: «*the air one loathsome mass of sultry and foul fog, like smoke*». Niebla, humo o nube: sea lo que sea lo que forma esta cortina, da al traste con cualquier esperanza de ver aparecer un verbo potente. En cambio, después de *smoke* y del punto y coma, tenemos la lluvia, los relámpagos y «*flashes quivering vaguely*». ¿La naturaleza del relámpago no sería «relampaguear», más que «zozobrar»? Pero estamos hablando de relámpagos, y ¿«zozobrar» no es un término más que adecuado para el camino zigzagueante, serpenteante, del relámpago al ramificarse hacia el suelo? Vamos a aceptar el *quivering* de Ruskin. Pero ¿«*quivering vaguely*»? ¿No acaban de ser del todo ramificaciones de un rayo? La siguiente proposición lo confirma: haces de fuego, por fin, pero no ramificadas ni en zigzag: «*rippled rivulets*», riachuelos ondulados. Y volvemos de nuevo al mismo desconcierto visual de antes; ¿qué clase de rayo se forma a base de ondas y riachuelos? Por lo menos, parece, el retumbar de truenos que lo acompañan suena con claridad, no es un «traqueteo» ni es «irregular»; pero los adjetivos sugieren que eso es lo que ha estado oyendo Ruskin, principalmente: sonidos indeterminados que imitan las formas nebulosas del nubarrón y el vientoplaga.

«Mientras acabo de escribir esta frase la nube ha vuelto a disolverse»; tal vez Ruskin fue consciente de una afinidad desigual entre el nubarrón y la irregularidad progresiva de sus frases. Por no hablar de su propia mente: en «*The Storm Cloud of the Nineteenth Century*» nos da la sensación de ser un autor tratando de aclararse con su prosa. Las frases de Ruskin se deshacen en pedazos. Su escritura, de hecho, siempre ha estado llena de imágenes de intermitencia, temblor o sacudimiento. Y él siempre se había mostrado ambivalente sobre dichas vibraciones. En 1860, en *The Ethics of the Dust* (subtitulada «*Ten Lectures to Little Housewives on the elements of Crystallization*») [Ética del polvo. Diez lecciones a las jóvenes amas de casa sobre los elementos de la cristalización], había pedido a su audiencia de colegialas, y más tarde a todos sus lectores, que imaginasen «el barro o el fango de un sendero húmedo pisoteado en las afueras de una pequeña ciudad industrial». Con una lentitud inconcebible, como el suelo marino o los sedimentos de un lago o un río, esa suciedad se

refinará y pasará de barro a carbón y de ahí a piedras preciosas. Esta imagen vuelve en «The Storm Cloud of the Nineteenth Century» cuando Ruskin nos dice «La hoja no oye ningún murmullo en el viento que la mece en las ramas, ni la arcilla discierne la vibración que la *exulta* en rubí». Esta última frase, «*nor can the clay discern the vibration by which it is thrilled into a ruby*», es exquisita, pero en las conferencias sobre el nubarrón y ya en los diarios de los que extracta, Ruskin emplea un procedimiento casi diametralmente opuesto. Las fracturas y fallos –«inclusiones», como las llaman los gemólogos– están a la vista sintáctica, rítmica y tonalmente, las facetas pulidas de la prosa de Ruskin tiemblan, resbalan, se desmoronan y se deshacen en partículas a medida que lee con atención sus viejos diarios.

«Tenía yo la cabeza enlibrecida y enneblinada», escribe William H. Gass en un artículo sobre Emerson: se nos antoja la descripción de un Ruskin levantando nervioso la mirada de sus diarios hacia al cielo que oscurece. Sus frases tiemblan, amenazan con disiparse. ¿Sabe esta frase, mejor que su autor, quien al poco se perderá en el silencio y la locura, hasta qué punto es vulnerable? Quizá no sabe más que la hoja, o la arcilla, o la ola que Ruskin había descrito en *Pintores modernos* en un pasaje sobre la falacia patética: de atribuir a objetos inanimados una vida o una voluntad excesiva o de la que carecen. «La espuma no es cruel, ni se arrastra. Si le atribuimos rasgos de ser vivo es porque nos encontramos en un estado mental en que el dolor ha trastornado nuestra capacidad de raciocinio.» ¿Puede dolerse una frase mientras nos habla del dolor? Así es como me enfrento a las frases de «The Storm Cloud of the Nineteenth Century», cosas trémulas que vuelven la vista sobre un mundo de pureza y claridad y se lo encuentran envuelto en humo.

SUPONGAMOS UNA FRASE

*Supposing a certain time selected is assured, suppose it is even necessary, suppose no other extract is permitted and no more handling is needed, suppose the rest of the message is mixed with a very long slender needle and even if it could be any black border, supposing all this altogether made a dress and suppose it was actual, suppose the mean way to state it was occasional, if you suppose this in August and even more melodiously, if you suppose this even in the necessary incident of there certainly being no middle in summer and winter, suppose this and an elegant settlement a very elegant settlement is more than of consequence, it is not final and sufficient and substituted.*⁸

GERTRUDE STEIN

Stein debió de cogerle gusto al verbo «suponer» a raíz de sus estudios sobre lógica y composición. En Harvard, sus profesores se quejaron de su marcada displicencia hacia la gramática, pero Gertrude Stein siempre había disfrutado mucho, dijo después, aprendiendo las normas y poniéndolas a prueba: «No creo que haya nada más emocionante que analizar oraciones sintácticamente.» ¿Acaso ha habido algún otro prosista en lengua inglesa afectado con más vehemencia por los rigores y el romance de la frase?

Aprender a escribir, que entre otras cosas podría ser una parodia de un manual de composición que le hicieron leer cuando era estudiante, es el libro en el que se expresan con mayor complejidad y compleción lo que piensa Stein sobre la frase.

«Una frase tiene deseos dado que deciden.» «Una frase debería ser arbitraria y no por favor algo mejor que eso.» «Una frase se salva no cualquier frase no no cualquier frase para nada todavía.» Y el imperativo socarronamente pedagógico: «Ahora comience una frase débilmente.»

«Supongamos una frase», ordena Stein en su retrato del artista y diseñador Christian Bérard, de 1934:

*Suppose a sentence.
How are ours in glass.
Glass makes ground glass.
A sentence of their noun.
How are you in invented complimented.
How are you in in favourite.*

Thinking of sentences in complimented.

Sentences in in complimented in thank in think in sentences in think in complimented.

Sentences should not shrink. Complimented.

A sentence two sentences should not think complimented. Complimented.

How do you do if you are to to well complimented.

*A sentence leans to along.*⁹

Ambigua palabra, «supongamos», que exige en sus varias acepciones que asumamos, presumamos, presupongamos. Pero también que imaginemos, nos planteemos, creamos. Y más aún: demos por hecho, representemos, requiramos existir. «Supongamos una frase» significa, como en el contexto de unas instrucciones –«Imaginemos un triángulo...», «Imaginemos a un hombre, x...»–, *convengamos en la existencia de esta cosa, por lo menos de momento, aunque sepamos que se trata de una ficción intelectual, una entidad puramente experimental*. Por otro lado, aquí la cosa en realidad es, sobre la página: una suposición concretada, simplificada y hecha aprehensible. «Supongamos», en este caso, es parecido a «inventemos»: ambas formas significan forjar, fabricar mentalmente, estructurar mediante la imaginación y descubrir por medio del estudio o la investigación. Cuando se aplica a un objeto del mundo –tal y como lo emplea en «Una botella de agua con gas», de *Botones blandos*–, «supongamos» parece descubrir el artefacto en su ínfima distinción. Y al mismo tiempo, al repetirse y variar («supongamos» y «suponiendo») la palabra se escapa volando de la fijeza de los objetos hasta un territorio de escurridiza abstracción. Es exactamente lo que quiero de una frase, esa combinación de autoimplicación indirecta y compromiso absoluto con las cosas mismas. Porque las palabras también son cosas y las cosas son susceptibles de estallar con fuerza y estrépito.

CÓMO CÓMO CÓMO QUÉ QUÉ CÓMO-CUÁNDO

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing, when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed, what wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to light, what precipices and lawns sprinkled with bright flowers a little rise of temperature reveals, what ancient and obdurate oaks are uprooted in us in the act of sickness, how we go down into the pit of death and feel the waters of annihilation close above our heads and wake thinking to find ourselves in the presence of the angels and the harpers when we have a tooth out and come to the surface in the dentist's arm chair and confuse his «Rinse the mouth—rinse the mouth» with the greeting of the Deity stooping from the floor of Heaven to welcome us—when we think of this and infinitely more, as we are so frequently forced to think of it, it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love, battle, and jealousy among the prime themes of literature.¹⁰

VIRGINIA WOOLF

Puede ser, sin exagerar, la frase que por diversos motivos –por estar pensando en Woolf, o en la enfermedad, o en artículos, por intentar imitar cierto ritmo en lo que yo escribo– he copiado a mano más veces que ninguna otra. Cada vez me he maravillado ante la lógica, la soltura y la longitud (ciento ochenta y una palabras) de la frase, los duros peldaños proposicionales que van ascendiendo lentamente (¿o descienden?) hasta una conclusión que cojea desde el punto de vista gramatical; el suelo plano de la raya donde esperaríamos un «entonces...» o un «por tanto». Me he maravillado ante la extrañeza de las metáforas de Woolf –la frase está construida a base de metáforas en su mayor parte– y la mezclanza sin complejos: las luces suben, las luces bajan, el paciente se eleva o se zambulle como si fuese en un viejo ascensor destartalado hasta que llega un momento en que la caja se abre con un estruendo y el suelo desaparece bajo nuestros pies. Esta es la primera frase del artículo de 1926 titulado «Estar enfermo», y

cuesta pensar en una selección cuya estructura replique mejor a un tiempo el tema y la totalidad del texto del que forma parte: precisamente porque, a pesar de esa forma exquisita en la que se aventura, la frase termina por descomponerse.

Todo lo que sube, converge. O no. En siete ocasiones –cuatro *how* y tres *that*–, la frase nos invita a anticipar un punto y final lógica y artísticamente satisfactorio. Con el último «cómo» podríamos dar por bueno que el desenlace gramatical, argumentativo y simbólico está a la vuelta de la esquina que constituye esa coma giratoria. En cambio, nos embarcamos en una misteriosa excursión paratáctica, sin puntuación ni pista alguna, durante lo que parece una eternidad, de que nuestro destino sea la silla del dentista: «*we go down... and feel... and wake... and come to the surface... and confuse...*». Todo tiende hacia la segunda y última raya de la frase –la primera, la del dentista, podría ser cualquier otro instrumento– y un brusco metaviraje: «*–when we think of this...*». ¿Eso hacemos?, ¿lo hace Woolf?, ¿de verdad piensa en eso? La frase lleva un buen rato fascinándonos, pero no tengo muy claro que la capte yo del todo, ni siquiera estoy seguro de saber en qué consiste este «*this*», por no hablar del «*infinitely more*».

Woolf se encontraba completamente indisputada en el otoño de 1925, cuando T. S. Eliot le pidió si podía publicar un texto suyo en la revista literaria *The Criterion*, que había fundado en 1922. (Para cuando apareció el artículo de Woolf, la revista se había relanzado como *The New Criterion*.) La novelista estaba tratando de empezar a trabajar en *Al faro*, pero la gripe, los dolores de cabeza y unos pinchazos sañudos en la columna la habían dejado para el arrastre: esta frase, de una carta a su amiga y amante Vita Sakville-West, es su manera de describir su última crisis mental y emocional. Cuando habla en «Estar enferma» sobre «el acto de enfermedad» (qué raro pensarlo como un acto) y «la gran experiencia», cuando se imagina el momento en que «dejaremos de ser soldados en el ejército de los verticales», podemos dar por sentado que tenía en mente síntomas más crueles que tosecillas y resfriados. El artículo es una espeluznante reflexión sobre los usos de la melancolía, los límites de la compasión y el triunfo de la muerte.

Podemos oír en los ritmos dilatados de la frase inicial la influencia de Marcel Proust y el estilo digresivo, pagado por palabra, de Thomas de Quincey, sobre cuyos artículos había escrito Woolf poco antes en «Prosa apasionada». El novelista asmático y el articulista comedor de opio se encuentran entre los pocos escritores en los que, nos lo dice en la primera página, encontraremos el tema de la enfermedad tratado con autoridad o siquiera adecuadamente: «La literatura se esfuerza al máximo por dejar claro que su ámbito es la mente, que el cuerpo es una sencilla capa de cristal a través de la cual el alma mira y ve sin

problemas, y, salvo por una o dos pasiones como el deseo o la avaricia, es nulo, obvia e inexistente.» Carecemos de un idioma capaz de capturar «este monstruo, el cuerpo, este milagro, su dolor», y si intentásemos acuñar nuevas palabras para el estremecimiento y la cefalea, con el «dolor en una mano y un cuajarón de sonido puro en la otra», el resultado sería, muy posiblemente, ridículo. Solo los poetas pueden acercarse. De modo que ¿cómo sonaría una literatura en prosa consagrada a la enfermedad? Tal vez podría existir solo en forma de ensayo, de cuyo género la frase inicial de Woolf constituye una elegante parte-por-el-todo y una no tan evidente parodia.

La propia Woolf se muestra ambivalente con «Estar enferma» y con su frase inicial. Al principio, junto con su marido Leonard Woolf, pensó que era uno de sus mejores artículos: es divertido, docto, evasivo, extraño, y más que consciente del cliché copiado de Montaigne en el título. Woolf se lo mandó tarde a Eliot informándole, visto que se había pasado el plazo, de que había estado «trabajando bajo dificultades». Eliot estaba dispuesto a publicarlo, pero tenía sus reservas. Su postal a tal efecto no se conserva; lo que tenemos son las cartas y diarios de Woolf, donde se lamenta de que quizá reescribió demasiado su texto. Al volver a él a la luz de la nota de Eliot lo vio «verboso, flojo y plagado de vicios». Había compuesto el artículo en cama, y parecía que como mínimo uno de los argumentos de la pieza – que la interrupción y la soledad de la enfermedad impelen a una lectura y una escritura febriles– se había demostrado cierta: sencillamente, Woolf había usado demasiadas palabras.

Cuatro años después de su primera aparición, Woolf volvió a publicar «Estar enferma» como parte de una serie de libros con longitud de ensayos para Hogarth Press, que había puesto en marcha con Leonard. Aprovechó la oportunidad para refrenar lo que tuvo que parecer una serie de excesos sintácticos y retóricos en la obra. En un pasaje sobre la actitud del inválido ante la poesía, la versión de 1930 afirma: «Revolvemos entre las flores de los poetas. Rompemos uno o dos versos y los dejamos ahí abiertos en las profundidades de la mente.» Pero, en 1926, Woolf había dejado proliferar la segunda prosa: «Rompemos uno o dos versos y los dejamos abiertos en las profundidades de la mente, desplegadas sus brillantes alas, que nadan sus peces multicolor en aguas verdes.» Pasado el tiempo, en ese 1930, arranca la decoración: desaparecen imágenes, se esfuman adjetivos y se podan frases casi tan largas como la inicial por los extremos como si fuesen rosas raquílicas de su jardín de Sussex. Las frases sobrantes a veces se replantan o se injertan cerca, no se las elimina por completo.

Hay una contradicción, no del todo oculta, en la manera en que el artículo describe la experiencia de la lengua de la persona enferma. Por un lado: «La enfermedad nos quita las ganas de las largas

campañas que precisa la prosa.» Las obras de Edward Gibbon, Gustave Flaubert y Henry James están fuera del alcance de los postrados en cama, cuya memoria, juicio y atención sirven para poco más que divagar «mientras un capítulo sigue a otro». Por otro lado, la enfermedad nos vuelve aventureros en la lengua y la imaginación; abandonamos de buen grado la concisión y la coherencia. Pero, lo más importante, parece como si «Estar enferma» empezase a imitar la forma de su propio comienzo, la enfermedad nos permite dejarnos caer sobre las almohadas y dejar de fingir la progresión lógica de nuestro discurrir.

Esto es lo que sucede en 1930 con la primera frase de 1926: poca cosa, casi nada. Unos cambios mínimos en la puntuación, como cuando a «*arm chair*» se le añade un guión. En una frase gobernada en su inicio por el juego (confuso hasta cierto punto) de luces y sombras, Woolf evita una repetición menor cuando escribe «*what wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to view*» en lugar de «*brings to light*» (deja a la vista / saca a relucir). Quizá este cambio disgrega un punto la potencia metafórica de la frase, pero a fin de cuentas aún nos encontramos en el territorio de lo visible, dentro de una ensoñación que junto con su campo de flores y «*Deity stooping from the floor of Heaven*», la Deidad que se alza del suelo del Cielo, bien podría salir directamente de un poema onírico medieval. La auténtica alteración de la versión de la frase de *The New Criterion* viene un poco después de la raya, cuando se olvida sin contemplaciones el «*and infinitely more*». Cuesta llegar a otra conclusión que no sea que este «*infinitely more*» de Woolf es simplemente el desconcierto creciente de las metáforas, que se esfuerza por apaciguar y mantener a raya.

¿Qué queda? La mayor parte de la frase, y desde luego la raya crucial, el símbolo más escueto posible de la licencia que se puede permitir un enfermo, la articulista, y la frase misma. «Estar enferma» contiene una de las desviaciones más atrevidas de Woolf. Había estado pensando en *Hamlet*, en cómo la impetuosidad, «una de las propiedades de la enfermedad», permite finalmente una muy necesaria (por «proscrita») lectura del exceso y la falta de lógica de la obra. Y entonces, sin previo aviso: «Pero basta de Shakespeare: centrémonos en Augustus Hare.» Hare fue un biógrafo mediocre del siglo XIX: su libro de 1893 *The Story of Two Noble Lives* (La historia de dos vidas nobles) (sobre la condesa Canning y la marquesa de Waterford) es la clase de cosa que leería uno en 1925 si se encontrase en cama con gripe. Pero a Woolf le brinda su último y largo párrafo sobre la irrupción de la muerte violenta en las vidas equilibradas y aristocráticas victorianas. El artículo termina con una especie de sueño; con la imagen de una lujosa cortina roja agarrada y estrujada por una mano dolorida. Y nos alegra seguir a Woolf hasta ahí, en

parte, gracias a esa raya de la frase inicial, que denota un pasaje desde el sueño en fuga de la enfermedad, la depresión y las lecturas desordenadas hasta la locura dirigible de la escritura.

TODA CLASE DE OSCURAS TENSIONES

*What was important was not our having penicillin when they had none, nor the unregarding munificence of the French Ministry of Reconstruction (as it was then called), but the occasional glimpse obtained, by us in them and also, who knows, by them in us (for they are an imaginative people), of that smile at the human condition as little to be extinguished by bombs as to be broadened by the elixirs of Burroughes and Welcome, the smile deriding, among other things, the having and the not having, the giving and the taking, sickness and health.*¹¹

SAMUEL BECKETT

Pero, primero, otra frase, de uno de los pocos pasajes de Beckett que soy capaz de recitar de memoria con precisión; muchos otros se me han ido olvidando con el paso de las décadas, y ahora me provocarían un estremecimiento genuino al leerlos o escucharlos en el teatro. «¡Cómo se agachaban, suspirando bajo la roda!» Es de *Krapp's Last Tape* (La última cinta de Krapp), y la exclamación es de Beckett. Solo en el escenario, el anciano Krapp escucha las grabaciones de su yo más joven, o de sus yoes, más bien. El frágil pedazo de memoria en el núcleo de la obra es un instante, contado primero en un fragmento y luego oído por extenso, en que Krapp de muchacho está tumbado en una chalana, en un lago, con su amada, a punto de poner fin a la relación. «Repetí que pensaba que no tenía sentido y no ganábamos nada con seguir, y ella estuvo de acuerdo, sin abrir los ojos.» La chica, los ojos y el abrigo verdes, está basada en la prima de Beckett, Peggy Sinclair, con quien tuvo un breve romance a finales de la década de 1920. Aquí tenemos más de este pasaje:

Le pedí que me mirase y tras unos instantes –(*pausa*)–, tras unos instantes lo hizo, pero sus ojos no eran más que rendijas, tanta era la furia con que me miró. Me incliné sobre ella en las sombras y se abrieron. (*Pausa. En voz baja.*) Déjame entrar. (*Pausa.*) Atravesamos a la deriva los cálamos y nos quedamos varados. ¡Cómo se agachaban, suspirando bajo la roda! (*Pausa.*) Me tumbé sobre ella con la cara entre sus pechos y una mano sobre su cuerpo. Allí nos quedamos sin movernos. Pero todo por debajo de nosotros se movía, y nos movía, con suavidad, de aquí para allá, de lado a lado.

Hay tiradas de prosa igual o quizá incluso más hermosas en las novelas, los relatos y las obras de teatro de Beckett, momentos en los

logros tardíos de *Not I* o *Rockaby*, o en la menguante ficción última, que poseen una frialdad más abstracta y estética o un entusiasmo más intelectual. (Hugh Kenner: «Podría enseñaros una frase de Beckett tan elegante en sus implicaciones como el teorema del binomio, y otra de una economía tan digna de una esfinge como la raíz cuadrada de menos uno, y otra, acerca de árboles nocturnos, por la que, si me pagaseis con la mitad de la obra de Wordsworth, saldríais ganando.») El comienzo de *Company*, por ejemplo, con su eco de san Agustín, en el que pienso a menudo: «Una voz nos llega en la oscuridad. Imagínate. A alguien solo a oscuras.» Pero cuesta pensar en una serie de frases más absolutamente líricas que las de *Krapp's Last Tape*. Escucha de nuevo cómo suena, las uves dobles y las eses repetidas: «*The way they went down, sighing before the stem!*», «¡Cómo se agachaban, suspirando bajo la roda!». Y la ambigüedad de *stem*, que es un sustantivo obsoleto para la viga o el extremo entero de la proa o la popa de una embarcación, la roda. Pero *stem* también nos hace pensar en los tallos de los cálamos, es decir, de esas plantas de lago, *Acorus calamus*, entre las que ha varado la chalana. No me avergüenza contar que cada vez que he visto representar la obra he llorado cuando Krapp llega a esa frase. Y no estoy seguro de que la aliteración y el juego semántico de *stem* no me hayan conmovido tanto como la escena que describen esas frases, con esa visión de un antiguo amor y la resaca fatal de los remordimientos. La clase de frase, por lo tanto, sobre la que desearías escribir a menos que estés loco. Pero algo me saca de ahí a rastras: la perfección lírica de la cosa, dentro de la disciplina de James Joyce, que ni Krapp ni Beckett querrían que aceptáramos sin suspicacia. La brillantez desesperada y emotiva de la frase, de la escena, no es solo interna; también está en el hecho de que este momento lo capte Krapp en un momento de autodesprecio retrospectivo y en medio de los esfuerzos despiadados del propio Beckett por deshacerse de la influencia de Joyce. La frase no es lo que parece ni lo que suena, pero aparece exhausta de ironía. Aun así, el sentimiento sobrevive a todo esto.

Comienza de nuevo, otra frase de Beckett que no puedo ignorar, aun cuando tampoco sea capaz de recitarla.

Lo importante no era que tuviésemos penicilina cuando ellos no la tenían, ni la munificencia desinteresada del Ministerio Francés de Reconstrucción (como se llamaba por entonces), sino el atisbo obtenido, de ellos por nuestra parte y también, ¿quién sabe?, de nosotros por la suya (dado que son gente imaginativa), de esa sonrisa ante la condición humana tan ínfima como susceptible de verse extinguida por bombas lo mismo que abierta a base de elixires de Burroughes and Welcome: sonrisa que se mofaba, entre otras cosas, del tener y del no tener, del dar y del tomar, de la enfermedad y de la salud.

Tengo delante, en el escritorio, un librito de postales con la cubierta marrón arrugada y un título impreso en diagonal: *Saint-Lô, capital de las ruinas, 5 y 7 de junio de 1944*.¹² Saint-Lô es una ciudad de Normandía, capital de la Manche y después de Cherburgo la segunda ciudad más grande del departamento. Durante la Segunda Guerra Mundial, Saint-Lô se convirtió en el centro organizativo y el intercambiador del ejército alemán y, cuando los aliados invadieron en junio de 1944, la ciudad se encontró directamente al sur de dos bombardeos, las playas de Utah y Omaha. El 6 de junio, los aviones norteamericanos comenzaron a atacar Saint-Lô y mataron a ochocientas personas la primera noche y arrasaron con la mayor parte de los edificios de la ciudad.

En las postales se ve Saint-Lô antes y después del bombardeo, empezando por una vista general de la ciudad de preguerra que se extiende a lo largo del río Vire, con la iglesia de Notre-Dame de Saint-Lô en la esquina superior izquierda, que se alza sobre tejados y árboles encrespados. En la segunda postal hay un par de tejados y frontones aún intactos, quizá, la mayoría de los edificios se han esfumado, los árboles son un puñado de raigones giacomettianos negros y afilados, y la catedral parece intacta (aunque no lo está). Aquí tenemos el ayuntamiento iluminado por el sol: la alta puerta medio abierta, tres plantas de columnas clásicas y ventanas encortinadas, rematadas por un reloj: son casi las once de la mañana. Y en lo alto de la página el mismo edificio: sin tejado y sin reloj, las ventanas de los pisos que quedan abiertas a la luz del sol. La fachada renegrada parece avergonzada de sí misma. La Notre-Dame de preguerra, con su propio reloj descentrado, sus alrededores plácidos en los que solo se ven tres figuras diminutas; luego, en 1944, es como si la iglesia, a medio desmoronarse, hubiese vomitado en la plaza de Notre-Dame y en dirección a la cámara una cantidad de escombros mayor de la que cabría en su interior. Las calles y las plazas ya no son calles ni plazas, todo está vacío, pálido y reducido a fragmentos que nos cabrían en una mano. Parece como cualquier otra ciudad bombardeada de la guerra, todas sus particularidades se han vuelto abstractas. De Saint-Lô, la gente decía que incluso los escombros eran escombros.

Beckett llegó a Saint-Lô en agosto de 1945. Durante la guerra había arriesgado la vida por la Resistencia; luego dejó París y huyó al Rosellón, en la Vaucluse, donde sufrió una crisis nerviosa, pero comenzó a trabajar en su novela *Watt*. Después de la Liberación, viajó a Londres y Dublín, donde se quedó encallado hasta que se unió al personal de un hospital de la Cruz Roja destinado a Saint-Lô. Cuando llegó allí escribió a un amigo, Thomas MacGreevy:

Saint-Lô no es más que un amasijo de escombros. La capital de las ruinas,

como la llaman en Francia. De 2600 edificios, 2000 han sido completamente arrasados, 400 tremendamente deteriorados y 200 «solo» levemente [...]. Lleva lloviendo a cántaros desde hace unos días y el sitio está hecho un barrizal. Cuesta imaginárselo en invierno. Desde luego, nada de alojamiento de ningún tipo.

Había, le contó a MacGreevy, «toda clase de tensiones soterradas» entre «el personal médico local» y la Cruz Roja. En su papel de almacenero-intérprete, Beckett trabajaba siete días a la semana, y a menudo lo ponían de conductor para recoger a nuevos médicos y enfermeras en el puerto de Dieppe, a más de doscientos cincuenta kilómetros de allí. Que se sepa, se llevaba bien con todos sus colegas; era un «librepensador», pero simpático y amable con aquellos hombres y mujeres devotos que no habían salido nunca antes de Irlanda.

«La capital de las ruinas» es un ensayo breve o un informe sobre su época en Saint-Lô que por lo visto escribió en 1946 para Radio Éireann, como por entonces se conocía a la emisora del estado irlandés. No se supo de este texto hasta 1983, cuando fue descubierto en los archivos de RTÉ. Tres años más tarde fue publicado en *The Beckett Country*, el libro fastuosamente ilustrado de Eoin O'Brien sobre Beckett e Irlanda. El mismo año, «La capital de las ruinas» apareció, con ocasión del octogésimo cumpleaños de Beckett, en la antología de John Calder *As No Other Dare Fail* (Como nadie más se atreve a fallar). Allí se dice que el texto lo leyó Beckett en persona por la radio el 10 de junio de 1946. En realidad, no existen pruebas de que se llegase a emitir. Sin embargo, no es ninguna sorpresa que la emisora y el público irlandés estuviesen interesados en lo que tenía que decir (no por ser Beckett, cuya obra difícilmente conocerían), sino porque el hospital irlandés de Saint-Lô y las experiencias de quienes habían ido a trabajar allí ya estaban en las noticias. El director del hospital, el coronel Thomas McKinney, se había referido en la radio a una ciudad que «podía describirse como cien por cien aplanada, el resultado de unas cuantas horas de labor desde el aire». En la prensa se había insinuado que en Francia se habían menospreciado los esfuerzos del personal irlandés; el texto de Beckett no es exactamente un correctivo, sino una descripción de tono peculiar de las complejidades en liza.

Comienza en un estilo descriptivo, planteando una escena a la manera convencional de un reportaje radiofónico. «En lo que hace un año fue una ladera llena de césped, en el vértice que las riberas del Vire y el Bayeux forman al unirse en la entrada de la ciudad, frente a lo que queda del segundo criadero de caballos más importante de Francia, hoy se yergue un hospital general.» Hay veinticinco pabellones prefabricados, aislados con fibra de vidrio y revestidos de isorel o masonita. La sala de quirófano está forrada en aluminio aeronáutico: «Una solución decorativa y práctica para un viejo

problema y una agradable variación del tema de la metamorfosis de la espada en arado.» Hay un laboratorio donde «se ha llevado a cabo una labor considerable en el análisis de las aguas locales». Unos pasadizos cubiertos conectan salas y refectorios; el complejo está provisto de calefacción central y luz eléctrica. (¿Debemos ver aquí un recordatorio de la descripción que hace Beckett de la planta del hospital en un relato como «El despoblador», con los detalles de una rotonda iluminada por una luz gris y sus habitantes medio muertos?) El hospital, dice Beckett, trata a noventa pacientes ingresados a la vez, y hasta doscientos pacientes externos a diario. Se encuentran los problemas habituales de los bombardeados y los sin techo, como sarna y desnutrición, además de heridas accidentales: «Las paredes se caen cuando menos se lo espera uno, los niños juegan con detonadores y las labores de desminado prosiguen.»

El artículo continúa en esa veta informativa durante un rato, y luego algo curioso sucede a «La capital de las ruinas». Las descripciones anteriores, dice Beckett, estaban dirigidas a ciertos oyentes con inclinación a lo médico:

Se trata de gente sensata que prefiere noticias sobre los canales semicirculares de Norman o la resistencia al sulfuro que de su reacción a la llegada de los irlandeses trayendo regalos, que prefiere la historia de nuestras dificultades con una farmacopea y un sistema de medidas que nos resultaban extraños a la historia de cómo nos las arreglamos con las peculiares y famosas costumbres de la mentalidad francesa.

Si se han producido tensiones entre irlandeses y franceses, no han tenido que ver con diferencias de opinión o expectativas relacionadas con el tratamiento médico, sino más bien con diferencias de talante emocional. Esto es lo que sucede a cada lado de la frase:

Y, no obstante, toda la empresa giró desde un principio a propósito del establecimiento de una relación a la luz de la cual la relación terapéutica se esfumaba ante el más mínimo pretexto. Lo importante no era que tuviésemos penicilina cuando ellos no la tenían, ni la munificencia desinteresada del Ministerio Francés de Reconstrucción (como se llamaba por entonces), sino el atisbo obtenido, de ellos por nuestra parte y también, ¿quién sabe?, de nosotros por la suya (dado que son gente imaginativa), de esa sonrisa ante la condición humana tan ínfima como susceptible de verse extinguida por bombas lo mismo que abierta a base de elixires de Burroughes and Wellcome: sonrisa que se mofaba, entre otras cosas, del tener y del no tener, del dar y del tomar, de la enfermedad y de la salud.

Resultaría indecoroso por parte de un almacenero en trance de jubilarse y de hecho jubilado, enumerar los obstáculos que se encontró en semejante conexión, y los modales, a menudo grotescos, concebidos para ellos mediante las energías combinadas de los temperamentos de lugareños y foráneos. Ha de suponerse que no fueron insuperables, teniendo en cuenta que hace mucho que no merece la pena mencionarlos. Cuando ahora reflexiono sobre los problemas recurrentes de

lo que, con la debida modestia, podría denominarse el periodo heroico, unos problemas en particular tan arduos y escurridizos que literalmente han dejado de ser formulables, sospecho que nuestros desvelos fueron los inherentes a la simple y necesaria y, sin embargo, tan inalcanzable proposición de que su manera de ser nosotros no era nuestra manera y que nuestra manera de ser ellos no era la suya. También hay que decir que muchos de los nuestros nunca antes habían estado en el extranjero.

Todo esto podría parecer una manera prolija y enrevesada de decir que los franceses y los irlandeses tenían temperamentos distintos. «[...] un almacenero en trance de jubilarse y de hecho jubilado.» Es posible captar el noble tono autocrítico que permea este pasaje. (*Permea* es una palabra horrenda: se me ha pegado algo de la pomposidad beckettiana.) Lo mismo, a lo mejor, que su enrevesada reticencia ante ciertos temas: por ejemplo, ¿cuáles fueron esos problemas «tan arduos y escurridizos que literalmente han dejado de ser formulables»? En cambio, la larga frase del primero de estos párrafos es un monumento a la claridad, una especie de ayuntamiento sintáctico de proposiciones que son ventanas bombardeadas, cada una enmarcando un poco sucintamente la dura historia oculta tras el sobrio edificio.

En su rígida danza de clasificaciones y paréntesis, suena más a Henry James que a James Joyce. «Ni», «pero», «además»: una especie de ir tamizando a medida que avanza en la primera mitad, una organización y unas aclaraciones que suenan muy acordes a un «almacenero-intérprete». Parece que Beckett intenta alcanzar un estilo literario, ensayístico o paródico casi a la manera en que lo hace *Watt*, con aquellas interminables descripciones pedantescas sobre los andares de Watt o la alimentación rutinaria del perro del señor Knott a base de sobras. Los paréntesis parecen excesivos; ¿acaso le importa a la audiencia irlandesa cómo se llamaba el ministerio? (Era *Le ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme*.) ¿Acaso no podemos imaginarnos que los franceses podían ser lo suficientemente imaginativos como para imaginarse cómo se imaginaban los irlandeses las circunstancias que compartían? ¿Hace falta que nos diga «son gente imaginativa»? ¿Y no son un poco extravagantes esos gerundios hacia el final: «*the having and the not having, the giving and the taking*»? ¿O un poco demasiado equilibrados en «*as little to be extinguished*» y «*as to be broadened*»? (Por cierto, Beckett escribe con erratas «Burroughs» y «Wellcome».) Tengo la impresión, no obstante, de que todo este *asunto* sintáctico y gramático –comparable al trasteo de sombreros, botas y rollos de cinta en sus obras de teatro– es, en cierto modo, necesario a su expresión de una verdad dura pero alentadora: en Saint-Lô podía encontrarse una especie de sentido del humor gélido.

No soy el primero en subrayar esta frase y maravillarse ante la peculiaridad de su forma y tono. Dos de los más agudos lectores de

Beckett han hecho lo mismo y han llegado a conclusiones muy dispares. En 1998, el erudito y crítico Steven Connor reseñó las biografías de Beckett a cargo de James Knowlson y Anthony Cronin, y señaló «la pasmosa gelidez» de «La capital de las ruinas», que considera un ejemplo del amor propio inmaduro del escritor, y de su incapacidad para empatizar por completo con la población bombardeada. Al citar esta frase –y solo esta frase de todo el artículo–, Connor escribe:

Solo un conocimiento de la humanidad de las posteriores exploraciones de Beckett sobre la condición inhumana podrían excusar el insufrible y sarcástico moralismo de un texto semejante [...]. La señal más empática de humanización en la obra que Beckett ya estaba escribiendo en *Watt* por aquella época sería el deterioro ético que hacía recaer (sin quitar ningún mérito al poder interferente de la coma) en el aplomo reprimido, egocéntrico de frases como la que nos ocupa.

Veo muy bien a qué se refiere Connor. Y aun así, aquí tenemos al filósofo Simon Critchley, aferrándose a esta misma frase al final de su libro *Sobre el humor*, de 2002: «Para mí, esta sonrisa –que se mofa del tener y del no tener, del placer y del dolor, de la sublimidad y del sufrimiento de la situación humana– es la esencia del humor.» La sonrisa que se contagia indescifrablemente entre los franceses y los irlandeses en Saint-Lô es «la risa de las risas, el *risus purus*, la risa que se ríe de la risa»: una risa lúcida, melancólica, consoladora, que a fin de cuentas es lo único que tenemos.

(CUADRITOS 1915-1940)

*His constant nagging at the attention by petty and often vapid titles is a sign of his own nervousness and of a documentation which is perhaps too thorough; he had made himself too accessible.*¹³

FRANK O'HARA

Lo primerísimo que escribí profesionalmente fueron reseñas de libros de trescientas palabras para la revista *Time Out* en Londres. Por entonces, veinte años atrás, pensaba, y a veces lo pienso hoy con ternura, que podría seguir haciendo ese trabajo hasta el final de mis días y tan contento, sin cansarme jamás de sus exigencias ni desear más cantidad de palabras. La limitación de la labor me enseñó a escribir y me hizo conceputar la escritura, para bien o para mal, cómo maximizar el estilo, el pensamiento y el alcance de la referencia en una pieza que acabaría teniendo, en la página impresa, el tamaño de un billete de autobús. Con frecuencia, por no decir siempre, escamoteaba las tramas y los argumentos de los libros sobre los que escribía. Pero pocas veces me he sentido más satisfecho como escritor que cuando lograba clavar mi pieza en trescientas palabras exactas, ni una más ni una menos.

La reseña de una exposición de donde he extractado esta frase solo tiene doscientas siete palabras. Es marzo de 1954 y O'Hara, crítico prolífico además de poeta, está escribiendo en *Art News* sobre Paul Klee catorce años después de la muerte del artista. Como en muchas de las reseñas de O'Hara, apenas se detiene para contarnos, por lo menos literalmente, qué pinta tienen las obras de la exposición. En lugar de eso, parece hacer cristalizar en todas y cada una de las frases algo del arte o del artista en cuestión. Sobre Klee, su inicio podría ser una descripción del estilo crítico de O'Hara: «Paul Klee tiene la suerte de no haber producido una obra maestra; cada uno de sus pensamientos individuales, al abordarnos tembloroso de ingenio y sensibilidad, parece autónomo. Casi».

En la pintura de Klee, dice O'Hara, esperamos la gran declaración sólida de intenciones; pero lo que tenemos, en cambio, son esas obras

menores fascinantes que han acabado reunidas como niños que deambulan en una fiesta de cumpleaños. «Cuando se vayan volverán a ser individuos, pero por el momento su semejanza familiar es muy fuerte. Algunos son hermosos y divertidos, otros flemáticos y pueriles.»

A lo mejor se nos antoja una nadería que O'Hara, en la última frase, critique lo caprichoso de los títulos de Klee. Pero el comentario se convierte sin transición, con delicadeza, en un diagnóstico solidario de los esfuerzos denodados de Klee por controlar la recepción de su obra. No tenemos por qué estar de acuerdo con O'Hara ni tiene por qué gustarnos la brillantez y el *pathos* del giro al pluscuamperfecto en la última proposición: «se había vuelto demasiado accesible». Es más: si los lectores de *Art News* hubiesen prestado atención podrían haber oído en la síntesis de esas palabras un eco poético de W. H. Auden, en 1939, escribiendo sobre la muerte de W. B. Yeats: «La corriente de su visión se cortó; se convirtió en sus admiradores.»

*Speed sublimates, melting repetitive advertisements, gargantuan trios of tin red roses, black griffins rampant on yellow banners, into fluid ribbons, also unweaving skylines, liquefying stoniness into lakes, powdering changing heights with more and more unattainable little towns like sun-splashes.*¹⁴

ELIZABETH BOWEN

Llevo más de media vida sin conseguir leer a Elizabeth Bowen. A los diecinueve años, en la universidad, se suponía que tenía que estudiar *El último septiembre*, pero ya fuese por antipatía adolescente hacia los sermones sobre lo que por entonces aún llamaban «literatura anglo-irlandesa» o por cierta alergia al mundillo de la novela de «caserío», estoy bastante seguro de que no llegué a comprarme el libro, no digamos ya leerlo. De hecho, no podía ser debido al segundo motivo: no sentía el mismo rechazo (salvo en lo que a Waugh y el catolicismo se refiere) hacia *Retorno a Brideshead*, y me recuerdo en el verano de 1986, con diecisiete años, cuando cogí prestada una de las novelas de Molly Keane de mi padre, recién publicadas por Virago en aquella época. Solo recuerdo el marco eduardiano majestuoso y amenazado, y creo que el libro debía de ser *The Rising Tide* (Marea alta), de 1937. (El motivo por el que no lo recuerdo: lo leí en medio de una especie de estupor, intentando no pensar en el hecho de que hacía un año y una semana de la muerte de mi madre.) Al final de mi primer año de Lengua Inglesa en la facultad, empecé a leer, y me encantó, *Las olas*, y tal vez, como un tonto, pensé que había encontrado en Virginia Woolf una versión más exigente del exquisito modernismo que me habían prometido en *El último septiembre*.

Un recordatorio casual –en este caso, un entusiasmo estudiantil por la gracia y la ajenidad de las frases de Elizabeth Bowen– y ya me tienen abrigando una obsesión por una escritora que he ignorado, olvidado o mantenido a vergonzosa distancia durante décadas. En esta compulsiva etapa de tanteo es fácil desanimarse y es fácil tener demasiadas expectativas. Tenía miedo de que me aburriesen largos diálogos de páginas y páginas y simplemente me recordasen todos los libros que podría o debería estar leyendo, así que decidí empezar por los ensayos de Bowen. Mientras escribo llevo leídas dos terceras partes de *A Time in Rome*, que publicó en 1960, y creo que he encontrado, de nuevo, a una autora que me interpela. ¿Cuántas veces sucede, se atreve a suceder esto, en una vida de lectura? ¿Una decena, quizá? Hay una diferencia entre los escritores que puedes leer y admirar toda

tu vida y esos otros, esas voces con las que sientes una afinidad algo más íntima. ¿No se estará convirtiendo Elizabeth Bowen rápidamente en una de estas gracias a sus asombrosas frases?

«La velocidad se sublima, derrite repetitivos anuncios, tríos descomunales de rosas rojas de hojalata, negros grifos desbocados en banderolas amarillas, en cintas serpentinas, también desmenuza horizontes; licúa petreidad para formar lagos; espolvorea como salpicaduras de sol pueblecillos y pueblecillos inaccesibles en diversas alturas.» En el pasaje donde aparece esta frase, Bowen está describiendo cómo es conducir, o ir en coche, por las afueras de Roma. (Comparte referencia con otra frase mucho más adelante en el libro donde describe a san Pablo acercándose a Roma hacia el año 60 d. C.: «Solidificándose a lo lejos, en medio del polvo de las carretas y el crepúsculo de los jardines, empezó a materializarse la ciudad, recortada por los mayestáticos destellos de los rayos dorados.») La frase expresa a la perfección el elegante difuminarse de una carretera iluminada por el sol, pero ¿cómo lo hace Bowen? En parte, con un arrebató de impersonalidad: aquí el agente es la propia velocidad, y no el pasajero que experimenta sus efectos con los ojos como platos. *Sublima* es ideal, en su acepción química o alquímica; el resto de verbos –*derrite*, *desmenuza*, *licúa*, *espolvorea*– son variaciones de este, esfuerzos por definir su indefinible energía. La frase es una elaboración apositiva de la proposición principal de dos palabras, «*speed sublimates*», un sistema fluido que una vez se pone en marcha es capaz de generar nuevas proposiciones, nuevos ejemplos, nuevas ojeadas a través del parabrisas o de la ventanilla del copiloto, mientras el conductor mantenga el pie en el acelerador con toda tranquilidad. En sentido estricto, la frase es una ramificación potencialmente infinita de nuevas proposiciones adjetivas, pero el efecto, en cambio, es un deslizarse de una a otra, un barrido cinemático, un zoom y un paneo más que un montaje de imágenes. (Bowen, en «Notes on Writing a Novel», en 1945: «El cine, el trabajo de la cámara en el cine, sirve de interesante estudio para el novelista.»)

Llevo poco en mi aventura con la prosa de Bowen, pero ya hay rasgos de una frase como esta que cautivan el ojo y el oído. Cuesta no admirar el compacto paisaje sonoro de ciertas frases: «tríos de rosas rojas de hojalata [...], serpentinas cintas». Pero también la (presumiblemente) deliberada impropiedad de «espolvorea como salpicaduras»; ¿y no es esto, además, una frase levemente confusa?, pues ese espolvoreo no encaja tan bien como desearíamos con el salpicar del final de la oración. En cuanto a «petreidad»: Bowen tiene la costumbre de enumerar las cualidades de este modo, incluso cuando lleva a construcciones claramente envaradas. Aquí la tenemos, cincuenta páginas después, describiendo algunas de las ruinas de

Roma: «A un lado del Foro, la urbanización Colina de los Césares parece un gigantesco hotel en ruinas: un panal de arcadas estrechas como cerraduras, ventanas cavernosas, sombríos apartamentos abovedados, rampas y galerías. La colgadura [*overhangingness*] y la fijeidad [*staringness*] son inquietantes.» *Overhangingness* y *staringness*: palabras que harían dar un respingo a muchos correctores. Y, por lo visto, los editores de Bowen se opusieron en ocasiones al enfrentarse a sus elecciones de palabras y sus frases contrahechas más perversas. En 1948 mandó el manuscrito de su novela *El fragor del día* a su editor londinense Jonathan Cape y recibió en respuesta un informe de lectura un tanto preocupado: «Me he fijado que se hace un uso excesivo de la perífrasis “no poder sino”, al igual que de las dobles negaciones.» Bowen, decía el informe, a veces «abusaba» del estilo, «para incomodidad del lector», y escribía una prosa «más papista que el papa». Pero Bowen sabía perfectamente lo que hacía: «Preferiría conservar los topetazos de los “soniquetes” y las rarificaciones como, por ejemplo: “*seemed unseemly*” (improbable con toda probabilidad) o “*felt to falter*” (se sintió titubear). Para mí sí expresan algo. En algunos casos quiero que el ritmo tiree o zarandee, hasta tal punto, incluso, que llegue a desagradar al lector». Nótese, incluso aquí, la rareza del «rarificaciones».

En *A Time in Rome*, los tirones y zarandeos compiten con, o subvierten, una prosa que, por lo demás, es serena, elegante y vívidamente imaginística. Sobre la Basilica Sotterranea: «Te hace pensar en una catedral en el fondo del mar, solo que el edificio es pagano y el mar es tierra que empuja inmurmúrea contra las paredes.» Sospecho que al lector anónimo de Jonathan Cape no le importaba este «solo que», y menos aún el «inmurmúrea». Pero esta es la clase de detalles que ya me han arrastrado al estilo de Bowen, me han hecho arrepentirme de mi ignorancia juvenil y agradecer a mi yo imberbe que me haya dejado el regalo de esta prosa postergado en la mediana edad, una prosa ni tan equilibrada ni tan impersonal como me la imaginaba hace treinta años, ni tan opaca ni manierista como a veces he dicho. Es un estilo hecho de giros exactos, desenvueltos y encrespados.

OBEDECIENDO LA FORMA DE LA CURVA

*They thought he was a real sweet ofay cat, but a little frantic.*¹⁵

JAMES BALDWIN

En 1956, en el *Village Voice*, donde contribuyó durante cuatro meses con una columna periódica, Norman Mailer publicó «The Hip and the Square» (El moderno y el conservador): una explicación de dos talantes opuestos –culturales, políticos, raciales, espirituales y corporales– cuya yuxtaposición contemporánea se resumía para Mailer, al menos en aquel momento, en una confrontación bastante cruda entre dos listados. Entre los términos pertenecientes al ámbito de lo *hip*: *arrojado, romántico, intuitivo, negro, inductor, nihilista, sociable, obediente a la forma de la curva*. Y en el otro lado: *práctico, clásico, lógico, blanco, programático, autoritario, secuencial, vive en la celda de lo cuadrículado*. Al año siguiente, en su artículo «El negro blanco», Mailer ampliaba la definición de *hip*: aunque la palabra no era suya, se moría de ganas de poseerla, de habitarla, ser *hip* él mismo. En «El negro blanco», que hace gala de ese sentido de dónde reside la nueva (en realidad, no tan nueva) sensibilidad en la escena estadounidense –en medio del jazz, las drogas, el sexo, la violencia y un giro literario con el que a Mailer le gustaría ser asociado–, ser *hip* es, por encima de todo, ser negro, varón y potente desde el punto de vista sexual.

Mailer incluyó «El negro blanco» en su recopilación de artículos de 1959, *Advertencias a mí mismo*.¹⁶ También en este libro hay una pieza titulada «Evaluaciones: comentarios breves y caros sobre algunos de los talentos presentes», donde va pasando revista a sus contemporáneos. Entre ellos estaba James Baldwin, de quien dijo que era «demasiado encantador para ser un maestro». «Encantador» es una manera de señalar, sin decirlo, que Baldwin era gay: eso no es nada comparado con la afirmación de que «incluso el mejor de sus párrafos está rociado de perfume». En un paroxismo de mala fe, Mailer concluye que el problema de Baldwin es que es «incapaz de decirle a sus lectores “Que os fo****”».

Baldwin pensó en desengañar a Mailer al respecto de esta última convicción –por lo menos en lo que a un lector en particular se refería– mandándole un telegrama al momento a su amigo en tiempos. Pero al final decidió esperarse, y cuando en 1961 publicó «The Black Boy Looks at the White Boy» (El chico negro mira al chico blanco), no

solo sirvió de respuesta a los comentarios zafios de Mailer sobre su narrativa, sino también para tirar por los suelos la actitud del escritor blanco hacia la sexualidad negra masculina y sus esfuerzos por imitarla. Baldwin y Mailer se habían conocido en París. Mailer podía ser el escritor más exitoso, pero Baldwin pone mucho interés en dejar claro que a él no le faltaba empaque, ni ego: «Por entonces yo era (y no he cambiado mucho) un tío negro muy estirado, tenso, esbelto, de una ambición y una inteligencia anormales, y voraz.» Baldwin había pasado muchas noches con Mailer y su mujer Adele Morales, y había empezado a sentir que tenía en él a un amigo, que existía un auténtico cariño entre ellos.

Aun así, Baldwin consideraba que Mailer operaba a partir de ciertos equívocos que su nuevo amigo negro se vería obligado a respaldar. Al igual que otros escritores blancos contemporáneos como Jack Kerouac, Mailer había dado en creer en toda una mística sexualizada alrededor de la masculinidad negra que pretendió igualar en literatura, y quizá también en su vida, con resultados desastrosos. Aquello, sostenía Baldwin, no tenía nada que ver con la auténtica experiencia negra. Aunque, evidentemente, existía una masculinidad negra violenta, y Baldwin había padecido su brutalidad lo mismo que había padecido la violencia del poder blanco. Ni se le pasaba por la cabeza aceptar la visión sentimental de «El blanco negro»: a Baldwin le rechinaba desde el mismísimo título, y sentía «una especie de furia al ver que una visión tan desfasada de los negros, a aquellas alturas y a partir de reliquias familiares, tuviese que ponerse sobre la mesa».

En París, la visión romántica de Mailer sobre la experiencia negra le había resultado obvia, pero no se sintió capaz de corregirla:

Y tampoco ayudaba que a los músicos de jazz negros, entre los que a veces pasábamos el rato y a los que de verdad les caía muy bien Norman, no se les hubiese pasado por la cabeza considerarlo *hip* ni por asomo, que Norman no lo supiera y que yo no pudiera decírselo. No acabó de llegarles nunca, por lo menos que yo sepa; y es que eran demasiado *hip*, si esa es la palabra, como para plantearse siquiera darle cancha. Les parecía un blanquito muy majo, pero un poco histriónico.

«Si esa es la palabra»: Baldwin subraya aquí levemente su prudencia a la hora de usar el idioma, recalcando con elegancia una diferencia entre el uso vago de Mailer (y de la generalidad de la cultura blanca) del término *hip* para apropiarse de las libertades artísticas o vitales que percibían en los afroamericanos y el sentido más estricto que conservaba para la gente negra. Ser *hip* y negro a mitad del siglo xx significaba, desde luego, habitar la clase de mundillo marginal –en estilo y sexo, drogas, arte y crimen– por el que se sentía atraído Mailer en su inocencia medio inventada. Pero la «bendición de lo *hip*» (como

la llama el crítico Ian Penman) también conlleva una cierta reserva, aislamiento y austeridad. Lo *hip* es una cuestión de códigos y claves, significados ocultos, porque la alternativa, en medio del desconcierto letal de la raza en Estados Unidos, supone delatarse de manera literal. Esto es lo que el charlatán de Mailer no captó.

«Les parecía un blanquito muy majo, pero un poco histriónico.» A su manera sutil, es el desplante más rotundo de todo el ensayo. Los ritmos principalmente monosilábicos de la frase y sus sonidos sólidamente apuntalados («*a real sweet ofay cat, but a little frantic*») son de Baldwin, pero también pertenecen a los músicos de jazz que está citando a medias. La frase es un ejemplo de lo que podríamos llamar más o menos discurso indirecto libre: cuando la voz del autor suena como la de su tema o su personaje. También es cómico, sin más: literalmente, cuesta no pensar en Mailer como en un «tío histriónico». Pero otra cosa que me interesa en esta frase: el uso que hace Baldwin de la palabra *ofay* (blanquito), que tiene una historia bien nutrida y fascinante. Si nos quedamos en la superficie, simplemente significa «blanco»: es decir, si eres afroamericano y le imprimes a la palabra cierto grado de desprecio, ofensa o desdén. La hostilidad que expresa parece haber variado con la geografía y la historia a lo largo de más de un siglo de uso. *Ofay* no llegó al *mainstream* blanco estadounidense como, por ejemplo, la palabra *honky*, aunque hay pruebas que nos permiten afirmar que en algunas partes de Estados Unidos era el más agresivo de los epítetos.

Pero ¿por qué *ofay*? Si googlean la palabra encontrarán una serie de etimologías más o menos exóticas. Se dice que es una versión de *foe* (enemigo) en argot. O, como propone el Dictionary of American Regional English, derivarlo del idioma ibibio de Nigeria. (También se ha reivindicado el origen africano de la palabra *hip*, que data en inglés de 1904, por lo menos... Un poco rocambolesco.) Pero se insinúa otro origen para *ofay*, y una historia muy presente en el empleo de la palabra por parte de Baldwin, que a mí se me antoja a un tiempo casual y considerado. El lingüista Gerald Cohen aventura que la palabra es una corrupción de «*au fait*», que era de uso generalizado en Estados Unidos a finales del siglo XIX para decir «moderno, entendido, particular». «*Au fait*» parece haber migrado de sentido hasta significar, entre los estadounidenses negros, un tipo de blanco o de cultura blanca en concreto: de clase media, condescendiente, excesivamente correcto. Y, de ahí, pasa a significar blanco, simplemente. En las primeras décadas del siglo XX, por ejemplo, la palabra es de uso habitual en un destacado periódico negro, el *Baltimore Afro-American*, donde un reportero o, como en este caso, el autor de una carta, podía verse en la necesidad de explicar: «Creo que sería buena idea poner en guardia a nuestra gente a través de su publicación ante esa

fanfarronería *ofay* (eso que llaman “blanca”) de la facilidad con la que se están enriqueciendo a base de exprimir a nuestra gente.» Por lo visto, la palabra no había penetrado en toda la comunidad. En 1931 un lector negro escribió al *AfroAmerican*: «Quiero que me expliquen el significado del término *ofay*, que tan a menudo veo en su preciado periódico. ¿Se emplea con un sentido positivo o lleva una carga peyorativa?» A lo que los editores responden: «Este lector extrae conclusiones precipitadas no justificadas. En la palabra *ofay* (originalmente *au fait*) no se expresa más antagonismo contra los blancos que el que hay en la palabra *sepia* aplicada a la gente de color.» La comparación con *sepia* señala hacia otro término antiguo, y quizá arroja alguna duda sobre la afirmación de que *ofay* se emplea con toda neutralidad. (Por otro lado, *Sepia* fue luego el título de una revista dirigida a lectores afroamericanos que se publicó en Fort Worth, Texas, desde 1947 hasta 1983.) Aquí tenemos *ofay* basculando entre el *mainstream* y el uso especializado de la élite, a la par que se revela su probable origen en «*au fait*».

Todo esto está presente en el uso que hace Baldwin de la palabra, pero también es más exacto de lo que esta breve excursión etimológica permite. *Ofay* adquiere su peso o su modulación sobre todo en el contexto del jazz, en el contexto de lo *hip*, donde es posible hablar de una multitud *ofay*, de un público *ofay*, como hablarían de los turistas los habitantes de una hermosa ciudad demasiado visitada. Billie Holiday, en su autobiografía de 1956, *Lady Sings the Blues*: «Muchos de los *ofays*, los blancos, que venían a Harlem aquellas noches venían buscando el ambiente». *Ofay* señala un punto de contacto, una escena de expectativa, voyeurismo, representación y juicio. Y lleva la carga acumulada de su origen francés, o más bien de la iteración anglófona de «*au fait*». Esto es de Duke Ellington, en su autobiografía de 1973, *La música es mi amante*: «La primera vez que estuve en Europa en las Olimpiadas de 1933 me sentí totalmente *au fait* con toda aquella cubertería de plata sobre la mesa.»

Una paradoja en el uso que hace Baldwin del término: si *ofay* se refiere a un tipo particular de deseo blanco de condescender y convertirse en otra cosa, de habitar la cultura afroamericana aunque solo sea como espectador *hipster*, entonces acaba acercándose curiosamente a la ambigüedad del mismo término *hip*. En ambas palabras encontramos acepciones de rectitud y libertad. (El primer uso de *hip* a principios del siglo xx, como aduce Jesse Sheidlower, editor del Oxford English Dictionary, «en el ajo» o «al tanto».) Pero aquí tenemos el concepto binario más amplio con el que Baldwin opera en esta frase: si *ofay* es en la mayoría de las acepciones lo opuesto a *hip*, entonces *histriónico* está, sin duda, en las antípodas de un término ausente: *cool*. Y *cool*, gracias a todas sus connotaciones de soltura y

pavoneo, también es una cuestión de control. El problema de Mailer no es tanto que sea incapaz de contenerse, sino más bien que aspira con avidez a un estado de liberación que en realidad no existe, y menos aún en los hombres negros en los que cree haberlo visto. En última instancia, para Baldwin, el culto al malentendido de lo *hip*, la veneración de una caricatura de la masculinidad negra, la ambición de encararse con el poder estadounidense sin tener que experimentar jamás sus auténticos estragos..., todo esto, escribe, Baldwin, es «una forma de evitar todos los terrores de la vida y del amor».

LA GRAN ILUSIÓN

*Opposite, above: All through the house, colour, verve, improvised treasures in happy but anomalous coexistence.*¹⁷

JOAN DIDION

Soy uno de esos lectores de revistas y semanarios que pasa a la página de colaboradores antes de leer el índice; quiero saber el quién antes del qué. A menudo, a los autores se les ha pedido que envíen una breve nota biográfica propia –tienden a ser caprichosas o egocéntricas–, de manera que, incluso cuando no conozco su obra, puedo adivinar la clase de voz que tendrán en la página. Al leer en línea puede suceder algo parecido, la reputación de las redes precede al texto que de otra manera podrías haber pasado por alto. He escrito sobre x... Aquí va un artículo sobre Y. Es fácil olvidar la cantidad de artículos del pasado que eran originalmente anónimos. Muchos de los mejores artículos críticos de Virginia Woolf, por ejemplo, se publicaron de forma anónima en el *Times Literary Supplement*. Pero en el *Times Lit* (como lo llamaba la gente) nadie tenía nota bibliográfica; el caso es distinto para autores cuya obra primera u ocasional apareció sin acreditar junto con relatos, ensayos y artículos de autores reputados. No es ninguna sorpresa comprobar que en esta categoría hay muchas mujeres: como Maeve Brennan, Jamaica Kincaid y Janet Malcolm, por aludir solo a autoras que vieron despertar su arte en la (por entonces) casi totalmente anonimizadora primera plana de *The New Yorker*.

A principios de los sesenta, mientras formaba parte de la plantilla de *Vogue*, Joan Didion solo era medio conocida entre sus lectores. Su nombre aparecía de manera intermitente; su primera pieza firmada, en junio de 1961, fue un artículo breve sobre los celos, que ya presentaba ciertos elementos de su escritura de madurez: una consideración enfática de los contornos quebradizos de su propio carácter y una aguda atención al lenguaje, incluido el suyo. «Una pasión por la documentación del detalle irrelevante es característico en quien los padece»... Evidentemente, se da por supuesto que el detalle nunca es irrelevante. El artículo sobre los celos no aparece en su primera recopilación, *Slouching Towards Bethlehem* (Arrastrarse hacia Belén); pero, igual que en los celebrados escritos de ese libro –sobre el respeto hacia uno mismo, sobre John Wayne, sobre llevar un cuaderno de notas, sobre Nueva York y sus sinsabores–, podemos ver, u oír, cómo

se convierte en Joan Didion en «Celos: ¿se trata de una enfermedad incurable?». No obstante, hace falta algo más que un artículo aquí y allá para aprender el tono particular que desarrolló Didion por aquella época. Más, también, que sentarse en su recia Royal y mecanografiar pedazos de Hemingway, por practicar, como Didion repite que hizo.

¿Qué más? Escribió párrafos cortos sin acreditar –no podríamos llamarlos ensayos, artículos ni piezas– para la columna periódica «La gente está hablando de» de *Vogue*. Escribió sobre *Agente 007 contra el Dr. No* y sobre *El mensajero del miedo*; sobre la bomba atómica, Telstar y la construcción del Guggenheim; de las carreras florecientes de Willem de Kooning, Woody Allen y Barbra Streisand; y sobre la muerte de Marilyn Monroe, «una joven profundamente conmovedora». También compuso pies de foto: esos «postes indicadores», como los llamó Walter Benjamin, que se han vuelto esenciales para la revista impresa en el siglo xx. En *Vogue*, hacia la década de los sesenta, los pies de foto eran piezas literarias sorprendentemente sustanciales, y se les dedicaba lo que podría antojarse una cantidad de cuidado editorial nada despreciable. Las notas que escribió Didion constituyen un aspecto menor y significativo de la mitología que rodea su obra. A lo mejor «mitología» no es la palabra idónea. Es una cuestión de estilo, donde el estilo es presencia verificable en la página, una cuestión de materialidad. Se describe con frecuencia a Didion como una escritora estricta y rigurosa, que construía su literatura como un caparazón brillante, fácil de admirar y difícil de descifrar si esperabas imitarla. Al mismo tiempo, tiene reputación de ser, en la página y en persona, frágil y neurasténica, espectral y distante. Nada de esto sirve para describir de manera adecuada su prosa. Normalmente es directa y declaratoria, está llena de paralelismos y repeticiones rítmicas, abunda el detalle concreto. La ironía en su obra consiste en general en la afirmación directa de tales detalles, modulada por la lengua inocente, furiosa o malintencionada de la gente o las instituciones sobre las que escribe. A veces abandona este plano por otro más abstracto o metafórico, incluso gótico. Como, por ejemplo, este famoso pasaje de *The White Album* en el que describe la sensación de temor y desastre inminente que prevalecía en Los Ángeles a finales de los sesenta: «Una tensión enloquecida y seductora concentradísima estaba acumulándose en la comunidad. Convivíamos con el escalofrío. Recuerdo un momento en que los perros ladraban cada noche y la luna siempre era llena.» Estas frases van seguidas de una rememoración extremadamente precisa de dónde estaba y con quién en el momento en que oyó hablar de los asesinatos de Manson. En una conferencia en la UCLA en 1971, Didion dijo: «No me interesa demasiado la espontaneidad; no soy una escritora que se rija por la inspiración. Lo que me interesa es el control total.»

Redactar pies de foto, ha dicho Didion, formaba parte del ensamblaje de «la gran ilusión mensual» de las páginas de papel couché. La redactora jefa era Diana Vreeland, pero el trabajo más al detalle lo llevaba a cabo Allene Talmey, que llevaba en *Vogue* desde mediados de los años treinta y se había convertido en editora asociada en 1963. Según los relatos de Didion y sus contemporáneos, Talmey era una editora y una jefa implacable. Después de verla blandir su pluma contra las pruebas de otra redactora –golpeteando sobre la mesa sin parar con un enorme anillo de plata y aguamarina–, la joven Didion acababa desenchajada: «A ver, querida, solía volver a casa, sentarme en la bañera y echarme a llorar.» En una entrevista de 1978 en *The Paris Review*, declaró: «Cada día entraba en la oficina de Talmey con ocho líneas de prueba o un pie de foto o algo. Ella se ponía con ello y lo marcaba con pluma y se enfadaba muchísimo por el exceso de palabras, porque los verbos no funcionaban.» En 1979 el *New York Times* le dedicó un reportaje a Didion, y en aquella pieza la propia Talmey contaba que le pedía a Didion que redactase un pie de unas trescientas o cuatrocientas palabras, y juntas lo recortaban hasta cincuenta. «Escribíamos al por mayor y publicábamos al por menor, y haciendo eso es como Joan aprendió a escribir.»

El artículo del *New York Times* coincidió con la publicación de *Telling Stories* (Contar cuentos), la única colección de narrativa breve de Didion –si es que se le puede llamar colección a tres relatos–. En el prefacio de ese libro ahonda sobre su época en *Vogue* y los rigores del trabajo a las órdenes de Talmey. «Éramos *connoisseurs* de sinónimos. Éramos recolectoras de verbos.» Algunas palabras se ponían y se pasaban de moda: durante unos cuantos meses, *to ravish* (embelesar) fue un verbo editorialmente aprobado. «También lo recuerdo, durante unos cuantos números más, como origen de un sustantivo claramente aceptado: *ravishments*, por ejemplo: «mesas atestadas de tulipas de porcelana, huevos Fabergé y otros embelecocos». Didion y sus jóvenes compañeras aprendieron –«o eso o ya podías hacer las maletas»– a usar la activa en lugar de la pasiva, a asegurarse de que los pronombres tuviesen cerca su referente, a echar mano del diccionario para buscar tanto la sorpresa como la precisión. Y, lo más importante, aprendieron a reescribir una y otra vez en busca del correcto equilibrio de elegancia y emoción. «Dale otra vuelta, cariño, no acaba de estar», les decía Talmey.

«Siguiente, arriba: por toda la casa, color, brío, tesoros improvisados en feliz pero anómala coexistencia.» Me topé con esta frase primero en internet, en el reportaje de 1979, donde se da un ejemplo de los pies de foto de Didion para *Vogue* al comienzo de su carrera. Hay tanto que admirar aquí: sobre todo, la economía del verbo inexistente en la frase, como si la función deíctica del pie –su acción de apuntar, o su

gesto de mano abierta– ya supliese la necesidad de verbos. (¿Cuál sería la alternativa con verbo? «Por toda la casa *hay* color, brío...» O *podemos encontrar*.) Hay algo de tensión, ¿verdad?, entre «Siguiente, arriba» y «Por toda la casa». O igual no: el pie nos dirige a una sola foto pero sirve para la totalidad. «Por toda la casa»: con esa familiaridad amodorrante –«Era la noche antes de Navidad...»– conjura tiempo pero también espacio. Flotamos o vamos en procesión por la casa (y pronto podremos decir qué casa). En su prefacio a *Telling Stories*, Didion recuerda que a Talmey, siguiendo la moda retórica, le gusta que las cosas vengan de tres en tres, sobre todo los calificativos. Y eso sucede aquí con estos trazos un tanto abstractos de la casa y lo doméstico: «color, brío, tesoros improvisados». ¿Qué es un tesoro improvisado? ¿Un objeto encontrado, un *readymade* duchampiano cuyo significado o valor deriva del coleccionista-artista que lo elija y adquiera? ¿O quizá «improvisado» se refiere a una organización casual o intuitiva o a un modo de exposición, a un estilo a la hora de vivir con cosas más que en las cosas en sí?

«Feliz pero anómala coexistencia»: aquí, *feliz* significa «apta, afortunada y agradable, más que satisfecha» o (un sentido casi en desuso) «accidental». Me gusta cómo este tercer término en el breve inventario de la frase –el término más concreto, aunque no tanto– ha sido alargado, se le ha permitido extenderse. La ausencia de unas comas que constriñan «pero anómalo» está en sintonía con el estilo definitivo de Didion: sabe cuándo prescindir de las comas a las que otros escritores (o sus editores) recurren de forma instintiva. La frase suena a Didion: en su ritmo, cuidado y economía, también en el viraje hacia algo más inquietante o misterioso, la insinuación al final de frase de una especie de duendecillo que se ocupa de cuidar el aspecto de la casa.

¿Acertaba yo al pensar la frase de esta manera? Esto es lo que he descubierto al pasar del *New York Times* a *Telling Stories* y a una explicación más detallada de su época en *Vogue* (una formación que uno tendería a minusvalorar, dice). Al principio componía textos de marketing, luego pruebas promocionales («la diferencia entre una y otra era total pero recóndita») y finalmente pruebas editoriales, entre las que se incluían pies de foto. «Un ejemplo de estas últimas», escribe Didion:

*Opposite, above: All through the house, colour, verve, improvised treasures in happy but anomalous coexistence. Here, a Frank Stella, an art nouveau stained-glass panel, a Roy Lichtenstein. Not shown: a table covered with frankly brilliant oilcloth, a Mexican find at fifteen cents a yard.*¹⁸

Y la frase, por lo menos aquí, viene seguida de otra que se abre y nos muestra los tesoros incongruentes, aporta de nuevo unas certeras

descripciones económicas –«un hallazgo mexicano», y no algo «hallado en México»– y fraseos resplandecientes: el «hule brillante a más no poder».

Pero dale una vuelta, porque no acaba de estar. Delante de mí, en el escritorio –un hallazgo de eBay por cincuenta dólares–, tengo un número del 1 de agosto de 1965 de la edición norteamericana de *Vogue*. A la manera de las revistas populares de ese periodo, ahora se revela un artefacto asombrosamente intelectual. Aparece una pieza bastante sustanciosa sobre Giacometti, una reseña de cine de Elizabeth Hardwick –*El barco de los locos*, basada en la novela de Katherine Anne Porter– y (al otro lado) una crónica de Didion sobre el nuevo Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México: «una da en recordar pequeños detalles envueltos en rarezas». La innovación verbal para ejercitar a las editoras de *Vogue* en grado sumo. Tal y como se declara en la portada, el número está dedicado al estilo, los gustos y las actitudes de una figura a la que se refieren como «la joven *chicerino*»: una acuñación extravagante, precursora obsoleta de «fashionista», que no parece que prosperase demasiado fuera de aquellas páginas. (*Vogue* había publicado este ejemplar justo un año antes: «Su presentación es perfecta: entra envuelta en un resplandor de certidumbre, capta el interés general, lo mantiene y provoca. Sin vacilar, escoge lo que le conviene: el gesto, la mirada que transmite su humor, su naturaleza, su especial encanto.») Unas páginas después de Didion y Hardwick, la revista anuncia su vigesimoquinto Prix de Paris: «un concurso para graduadas universitarias» cuyo primer premio era un año en la revista como editora júnior y un viaje a París para ver las muestras. La propia Didion había ganado el premio en 1956, con un artículo sobre el arquitecto William Wilson Wurster. Eso era lo que la había llevado a Nueva York; rechazó el viaje a París para aceptar un empleo en firme en la revista. En 1965, a las aspirantes del concurso se les pide que identifiquen corrientes de moda adolescente, que propongan a una persona para cubrir la sección «La gente está hablando de» y, en un ejercicio que suena talmeyesco al máximo, proponer términos alternativos o frases para «Chollos chic», «La joven *chicerino*», «Accesorios», «Fanática de las compras» y «Modas de vida».

Las notas de Didion aparecen en la parte de «Modas de vida», junto con la conversación culinaria con Paul Newman y Joanne Woodward, y un articulito sobre bebidas titulado «En pleno verano con pieles de fruta y cubitos». La pieza en la que contribuyó Didion se titulaba «La bienamada casa de los Hopper» –ese Hopper engloba al actor Dennis Hopper y su mujer, la también actriz Brooke Hayward–, y la escribió el novelista y guionista Terry Southern, con fotografías de la casa y la familia tomadas por el propio Hopper. El tono de Southern es el de un infiltrado, de Nuevo Periodismo *hipster*, con un punto bochornoso

incluso para la época. El párrafo inicial: «Los Hopper son lo más en su ámbito. Y si hay algo claro es cuál es su ámbito: salvo que ella es una Gran Belleza y él una especie de Tarado.» Southern ensaya un recorrido alocado por la carrera actoral de Hopper, su visión política (una «caminata» para fotografiar las marchas de Selma a Montgomery poco antes aquel mismo año), afiliaciones contraculturales (Ginsberg *et al.*) y su colección de arte, a propósito de la cual Southern solicita comentario aprobatorio de Frank O'Hara. Es un tipo de escrito entretenido, impreciso y agotador, casi tanto como la descripción que hace el mismo autor de su tema: «Recorrer la calle de una ciudad con él es como ir conectado a una bomba de adrenalina.»

También los pies de foto irradian su energía, pero es una energía fría y severamente contenida. «A la izquierda, la señora Hopper, la actriz Brooke Hayward, posa en una silla de cuero rojo para Robert Walker hijo. Bordada en el cojín, la frase: “Que ondee por los siglos.”» O esta otra: «Visitar el hogar de los Hopper es sorprenderse al doblar cada esquina cautivada por un ensamblaje caleidoscópicamente cambiante de objetos encontrados, objetos amados, *objets d'art*.» Y algunos de estos objetos: «Página anterior, abajo, en las paredes del comedor, una chica Budweiser de 1907 y un póster de Chéret. En el salón, una de las muchas farolas de la casa. En la pared del salón: un objeto encontrado de Marcel Duchamp; encima, un duplicado de la Mona Lisa por Andy Warhol.»

Al final de la primera página del artículo encontramos el pasaje que Didion cita en *Telling Stories*, el pasaje citado luego por el *New York Times* y, como «un ejemplo temprano» de su labor en *Vogue*, por Tracy Daugherty, la biógrafa de Didion. O, más bien, encontrarán esto: «Página siguiente, arriba, por la casa, color, brío, cosas en feliz, anómala coexistencia. Aquí un cuadro de Frank Stella, allá una vidriera estilo *art nouveau*, un cuadro de Roy Lichtenstein.» ¿Qué es lo que ha pasado exactamente? Quedémonos de momento con la primera frase. No se preocupen de la cursiva, una convención de estas notas que Didion debía confiar en poder dejar luego, al citarse. No se preocupen por la coma en lugar de los dos puntos. Aunque siempre me ha gustado la costumbre –hoy sobre todo norteamericana– de la inicial mayúscula después de los dos puntos, como si estuviese comenzando una nueva frase, y me gustaría detenerme en lo que hace y lo que significa. Sigamos, hacia la diferencia más obvia. Que es, claro, esta: «cosas en feliz, anómala coexistencia». *Cosas*. En el pie impreso en la página 138 de *Vogue*, la palabra aparece a tres líneas del final, en el margen derecho después de una retahíla de sustantivos cortos: *casa, color, brío, cosas*. (Me siento autorizado a tratar la frase tramo por tramo, porque Didion nos cuenta que trabajaba no solo con límites estrictos de palabra, sino que también contaban los caracteres: la

forma del espacio disponible en la página importaba.) *Cosas*: se sustrae del ritmo de la frase oída en alto y parece a todos los efectos una elección floja, inexacta y coja.

Salvo que, salvo que: recordemos aquella frase en su pieza sobre el museo mexicano. Esta es la frase completa: «Dentro, la colección es demasiado abrumadora como para verla toda de una vez; una da en recordar pequeños detalles envueltos en rarezas.» A veces, ante la profusión, cuando nos vemos tentados por los tesoros, necesitamos una palabra tan modesta como *cosas*, a la que otorga, de todas formas, *cierto* (¡cómo le gusta esta formulación!) sabor a Didion que la rescata de la banalidad. El pie de foto tiene diecisiete líneas, impresas en tipo sans-serif pequeño, los márgenes (a diferencia del cuerpo principal del artículo) sin justificar y alineados a la izquierda. Y comienza así: «En lo alto de las colinas de Hollywood, por encima del Sunset Strip, el señor y la señora Hopper (retratos, arriba a la izquierda) tienen una casa tan vistosa y bien pensada que parece el resultado de algún expolio de fábula lleno de improvisados tesoros, lo grotesco, lo hermoso y lo banal en tremenda yuxtaposición, casa cosa lo más en su terreno.» Ahí los tenemos, esos «tesoros improvisados», como si algún huésped descuidado los hubiese admirado y luego cambiado de sitio. No es la única frase en la versión recordada por Didion que parece que se haya movido de donde nos la encontramos la primera vez. Aquí tenemos de nuevo la segunda frase, de 1965: «Aquí un cuadro de Frank Stella, allá una vidriera estilo *art nouveau*, un cuadro de Roy Lichtenstein.» Y la versión que nos da en 1978: «Aquí un Frank Stella, allá una vidriera estilo *art nouveau*, un Roy Lichtenstein.» Muchísimo mejor sin la repetición de «cuadro». ¿Y qué hay de lo que no aparece: «una mesa tapada con un hule brillante a más no poder, un hallazgo mexicano a quince céntimos el metro»? De hecho aparece, pero cuatro páginas más adelante, con un pie: «Todo en la casa de los Hopper tiene el objetivo de divertir y deleitar. Al lado a la derecha, arriba, en la sala del desayuno, la mesa tapada con un hule brillante a más no poder, un hallazgo mexicano a quince céntimos el metro.»

Basta de detalles, basta de citas. ¿Qué sucede entre 1965 y 1978? ¿Qué está haciendo Didion y por qué ha de preocuparme a mí (por no hablar de a ustedes)? Cuando descubrí estas diferencias me invadió esa especie de emoción que deben experimentar los académicos de verdad cuando descubren, por ejemplo, variaciones delatoras entre ejemplares manuscritos o impresos de un mismo gran poema. Pero ¿un pie de foto de una revista de moda, un pedazo de prosa anónima juvenil de una autora que incluso por entonces estaba publicando piezas mucho más inteligentes, profundas y logradas? ¿Cómo podía tener importancia un detalle tan pequeño? El caso es que tenía, o tiene, la suficiente como para que Joan Didion extraiga estas frases de... ¿de dónde? ¿De un

original a mano o mecanografiado? En cuyo caso, ¿quizá la versión impresa demuestra el trabajo de edición de Talmey y la reescritura de Didion, con fragmentos del primer esfuerzo –«dale una vuelta, querida»– dispersos por las páginas de la revista? O (y yo prefiero con mucho esta posibilidad) Didion ha ido a buscar la revista –tampoco sería raro conservar tus primeras publicaciones periódicas durante trece años o más– y ha mejorado la versión que escribió en 1965.

En 1984, al reseñar la novela *Democracia*, de Didion, Mary McCarthy se preguntaba por la relación entre la ética y el estilo en la obra de la autora; y no solo ahí, sino en la literatura y la vida en general. «¿El oído es el juez moral definitivo?» Para Didion, la atención al sonido – para dar con el sonido idóneo– en su literatura ha sido la ocupación de toda una vida. En *El año del pensamiento mágico* nos cuenta: «Como escritora, incluso desde niña, mucho antes de que lo que escribía se publicase, desarrollé la percepción de que el significado en sí residía en los ritmos de las palabras, las frases y párrafos, una técnica para mantener lo que fuese que pensara o creyese tras un pulimento cada vez más impenetrable.» Aprendió a reprimir sus palabras, darles una vuelta hasta que sonasen perfectas y estuviesen, por tanto, perfectas.

Oye cosas, pero también ve cosas.

La organización de las palabras importa; y la organización que deseas la puedes encontrar en la imagen mental que te haces. La imagen dicta la organización. La imagen dicta si se tratará de una frase con o sin subordinadas, una frase que acaba en seco o se apaga gradualmente, larga o corta, activa o pasiva.

Esto pertenece a «Por qué escribo», una pieza que escribió Didion para el *New York Times* en 1976. «La imagen dicta la organización.» Hay que preguntarse dónde aprende un escritor semejante lección, o dónde aprende a expresarla en tales términos, si no es escribiendo sobre imágenes, precisamente. En mi caso, a la edad en que Didion compuso aquellos pies de foto para *Vogue*, yo estaba acostumbrado a escribir solo sobre libros, escribir sobre palabras, escribir sobre escritura. Aprendí a escribir sobre todo lo demás –lo que podríamos llamar *vida*– obligándome a escribir sobre fotografías. «Veía cosas que imaginaba.» Escuchar las afinidades entre palabras y cosas, entre la estructura de una escena y la forma de una frase es una educación excelente. La imagen dicta la organización: esto es lo que escucho que descubre Joan Didion en la frase y se recuerda a sí misma trece años después. Se estaba acostumbrando a escribir, dijo, sobre esa clase de personas que tienen Stellas y Lichtensteins y chollos de México, pero también se estaba acostumbrando a poner una cosa al lado de la otra.

UN RECORRIDO POR LOS MONUMENTOS

*Noon-day sun cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture.*¹⁹

ROBERT SMITHSON

Estamos en 1967 y el *land artist* Robert Smithson describe, en las páginas de *Artforum*, su reciente excursión desde Nueva York hasta Passaic y alrededores, en Nueva Jersey. Smithson nos cuenta que nació en Passaic y se crió en el pueblo de al lado, Rutherford, y luego cerca, en Clifton, aunque no menciona que el médico de la familia era William Carlos Williams. Pero una actitud literaria modernista satura *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*, el ensayo del que sale la frase. Acompañado de esas instantáneas en blanco y negro del centro destartado, las afueras postindustriales y la autopista a medio construir, el ensayo es un himno irónico a las ruinas modernas, una expresión ligeramente fumada, ligeramente de ciencia-ficción, del arte del desplazamiento territorial y el exilio cronológico de Smithson.

Smithson toma un autobús en el edificio de la Autoridad Portuaria en Manhattan rumbo a las afueras de Rutherford, luego cruza el río Passaic por un puente: es en este punto donde se detiene por primera vez a observar y describir el paisaje, como si fuese un refinado naturalista del siglo XIX o un intrépido viajero en busca del pintoresquismo a finales del XVIII. Durante el viaje en bus, Smithson ha ido leyendo el *New York Times* –un artículo sobre los cuadros de ruinas de Samuel Morse, *Paisaje alegórico*, de 1836– y una novela de ciencia-ficción de Brian Aldiss titulada *Un mundo devastado*. Smithson ya está preocupado por las ruinas del pasado y por las visiones de la catástrofe futura. En los márgenes del río Passaic, con total incongruencia, encuentra unas y otras. La escena aparece salpicada de «reliquias» o «monumentos» –tuberías, grúas y surtidores, pirámides de escombros y pozos de arena que insinúan una civilización perdida. Passaic, bromea Smithson, ha suplantado a Roma y se ha convertido en la nueva Ciudad Eterna. Pero este paisaje de desolación clásico-industrial también augura, como hacen siempre las ruinas, un futuro desastroso, «Utopía sin límites, un lugar donde las máquinas están ociosas y el sol se ha vuelto de cristal».

La escritura de Smithson está repleta de este tipo de imaginерía postapocalíptica, que en parte toma o es deudora de contemporáneos como J. G. Ballard. También encontramos ecos de *La tierra baldía*,

referencias a Borges y Nabokov, que escribió en uno de sus primeros relatos breves: «El futuro no es sino lo obsoleto marcha atrás». *Un recorrido por los monumentos* está plagado de artefactos provenientes de las lecturas voraces, aunque muy posiblemente desordenadas, de Smithson. Hace poco un novelista me contaba que, si bien encuentra inspiradores el arte y la literatura (*Un recorrido por los monumentos* en particular) de Smithson por lo que dice a propósito de la Norteamérica exurbana, y sobre los esfuerzos artísticos por capturar territorio a base de palabras o imágenes, siente rechazo ante el estilo y la textura de su prosa: de hecho, se muere de ganas de aplicar el bolígrafo del editor a la página. Creo que veo qué es lo que le produce reparos. Aquí, por ejemplo, tenemos el párrafo completo de donde viene esa frase:

El bus dejó atrás el primer monumento. Hice sonar el timbre para la próxima parada y me bajé en la esquina de Union Avenue con River Drive. El monumento era un puente que unía el condado de Bergen con el de Passaic. El sol de mediodía cine-matizaba el sitio y transformaba el puente y el río en una fotografía sobreexpuesta. Fotografiarla con mi Instamatic 400 fue como fotografiar una fotografía. El sol se volvió una bombilla monstruosa que proyectaba una serie imparcial de «instantáneas» en mi ojo a través de la Instamatic. Cuando atravesé el puente fue como si caminase por una enorme fotografía hecha de madera y acero, y debajo el río existía como una enorme película de cine en la que solo se veía un negro continuo.

Me gusta la manera desmañada, a un tiempo tortuosa y casual, en que Smithson insiste en el concepto principal de este pasaje. Contemplar este paisaje –afueras irreales de una ciudad irreal– es verse a uno mismo viendo. El lugar ya es una imagen, de modo que hacer imágenes de ello supone zambullirse en la tautología, la repetición y lo recurrente. Al igual que el párrafo de Smithson, que no se conforma con la imagen inicial, sino que necesita acabar de remacharlo. Una fotografía *enorme*, una película *enorme*. El sol es una bombilla, la cámara es un ojo, el ojo a su vez es una pantalla, el río también lo es, sobre la que se proyecta... nada. (Smithson debía de estar pensando en el artista coreano de la película de 1964 *Zen for Film*, de Nam June Paik, que consiste en ocho minutos de pantalla vacía: un homenaje cinemático a la composición muda de John Cage 4'33".)

¿Por qué se me ha quedado grabada en la mente esta frase de entre todas y más que las instantáneas de sus rocambolescos «monumentos» que las acompañaban? Desde luego, la frase tiene sus cualidades unificadoras y sutiles: la sibilancia de «*sunshine cinema-ized the site*», el peso métrico de esa primera proposición, que se prolonga y hasta se derrocha en la segunda mitad de la frase. Quizá, después de todo, la cursiva es necesaria en una proposición que de lo contrario se

arriesgaría a disiparse débilmente al terminar. ¿Acaso no es todo, además, en cierto modo –la torpeza de «cinema-ized»; el hecho de que la frase sea, en general, *de raya fácil*; el término «imagen» subrayado innecesariamente–, un «montón de lenguaje» desarticulado? Esta frase es el título de un *texto más dibujo* que Smithson terminó en 1966, un montón de palabras escritas sobre palabras en forma triangular o de montaña: «Idioma / fraseología discurso / dialecto jerga vernácula / lengua madre inglés de la Biblia / dialecto acento irlandés argot habla...» Una especie de frase sin verbo. A lo mejor esa es la clave: una frase como contenedor de los escombros del significado, como uno de los «no-lugares» esculpidos por el artista: pedazos rebeldes de paisaje o geología reubicadas en el cubo blanco de la galería.

En la primavera de 2006 cogí un autobús desde el edificio de la Autoridad Portuaria hasta las afueras de Rutherford, donde me bajé y caminé hasta el río. El puente de vigas entrecruzadas de hierro y madera en el que Smithson se paró en 1967 hacía mucho que había desaparecido y había sido reemplazado por una monótona extensión de hormigón. Pretendía seguir la ruta de Smithson a través del Passaic hasta llegar a la ciudad, pero la autopista, que estaba en construcción cuando escribió *Un recorrido por los monumentos*, se había finalizado por fin y ahora me bloqueaba el paso. Después de examinar varios mapas de vuelta a casa llegué a la conclusión de que había un punto no muy lejos del extremo del puente por donde tenía que ser posible cruzar y llegar rápidamente al barrio de la periferia de Passaic. Le mandé un email al gerente administrativo y le pregunté si era seguro. «No cruce la autopista bajo ningún concepto: morirá.» Pero no tenía alternativa. Me puse en marcha bajo un cielo despejado en busca de nuevas ruinas, tratando de escuchar y ver la estética rota que Smithson trajo (o devolvió) al lugar. «El sol de mediodía cine-matizaba el sitio y transformaba el puente y el río en una fotografía sobreexpuesta.»

NO ES MÁS QUE UNA DAGA DE PAPEL

*Singular perspective the lady had as she looked about the room in which nothing was real except her blue eyes.*²⁰

MAEVE BRENNAN

La frase en sí es toda perspectiva, prácticamente un baile de miradas. Estamos en 1968, y la escritora irlandesa Maeve Brennan – autora de relatos de forja perfecta, articulista precisa y despiadada en *The New Yorker* bajo el pseudónimo The Long-Winded Lady (La dama prolija)– anda de nuevo por las calles de Manhattan, profundamente atenta, a distancia, a la gente que ve: sus pequeños dramas urbanos y sus, seguramente, épicas narrativas interiores. Brennan se ha fijado en una mujer en el restaurante University en la octava de West Street que se pasa una mano apresurada por la melena «beis-plateada», lleva un chubasquero claro y un vestido gris oscuro de lino.

Era esbelta y de buen parecer, la piel muy blanca y unos ojos azules echando ojeadas por todo el restaurante con una expresión fija e indiferente como si lo habitual en ella fuese el desinterés. Igual que alguna gente le atribuye significado a todo lo que toca, aquella mujer perdida parecía mirar simplemente para excluir.

Brennan la llama «la mujer perdida» a lo largo de su artículo: el título se añadió a la pieza cuando se republicó por primera vez en la colección *The Long-Winded Lady* de 1969. Esta otra dama no se nos antoja perdida, en principio. Parece saber exactamente dónde está y cómo comportarse ahí. Instalada sola en un reservado, se enciende un cigarrillo, ignora la carta y rechaza el ofrecimiento de bebida: está esperando a alguien. El inevitable marido, «un hombre alto y enjuto con unas aristas puntiagudas por hombros», probablemente atractivo a los diecisiete, aparece sonriendo y parloteando, le arranca el cigarrillo de entre los dedos a su esposa y lo aplasta en el cenicero. Le pide un whisky, coge la carta y empieza a hablar de su jornada. Solo se calla para examinar la botella de vino, mientras la mujer perdida le da sorbos a su copa, hace una mueca y termina rechazando la comida. «Ya no tengo hambre.» Lo dice, escribe Brennan, como si le estuviera diciendo a su desangelado y charlatán marido: «Voy a coger el bus para Boston», «Esta noche te voy a envenenar» o «Hay que comprar otra sartén».

Brennan tiene que marcharse del restaurante enseguida, pero no

antes de llegar a la siguiente conclusión: «Creo que una de estas personas era una redentora –o una salvadora, si preferís salvadora–, lo que no sé es si la dama perdida se casó con su marido con la esperanza de salvarlo de algo o con la esperanza de que él la salvase a ella de algo.» (Fijémonos en que la esperanza, de cualquier tipo, es cosa de la mujer, no del marido.) ¿No hay algo de este desconcierto entrecruzado en la frase que aparece al final del primer párrafo de Brennan? «Perspectiva singular que la dama tenía al mirar la sala en la que nada era real salvo sus ojos azules.» ¡Menuda inversión en esas primeras seis palabras! En lugar de decir: «La dama tenía una perspectiva singular...» Desde el inicio ya estamos en pleno planocontraplano renuente entre la mirada de la dama perdida y el mundo que se la devuelve: marido, escritor, salones de restaurantes y decoración, y, claro está, la propia Brennan, protagonista invisible del artículo, que lo ve todo y ve al objeto de su escrito viendo. La frase me hace pensar en «El saludo» de John Donne: «Mi rostro está en tus ojos, y el tuyo aquí en los míos.» O en «El éxtasis»: «Se entrelazaron nuestras miradas/ y nacieron nuestros ojos de esta doble trenza.» Si no fuese porque la dama perdida no disfruta de un amor, pues parece haber dejado eso atrás, por lo que se ve. «Clientes sentados en reservados, cuadros de gente vestida a la antigua, oscuros y románticos en las paredes, saleros y pimenteros y velas encendidas en todas las mesas»: toda la escena se le antoja un barroco papel pintado.

Volvamos a la frase. «Perspectiva singular que la dama tenía al mirar la sala en la que nada era real salvo sus ojos azules.» A lo mejor no he sido del todo preciso con el ir y venir de miradas; ahora lo veo como una fotografía panorámica hecha dentro de un laberinto de espejos. Vemos mientras la dama perdida ve, o más bien no ve porque nada de todo esto es real para ella, y antes de que nos demos cuenta (sin puntuación que nos permita respirar) entramos también a formar parte del sueño o el diorama, nos vemos fundidos con la ciudad irreal, convertidos en una fantasía de esos ojos azules. Cuando viajamos, escribió una vez Elizabeth Hardwick, lo primero que aprendes es que no existes. Es terrorífico tener que aprender esta lección en casa, o más bien en la ciudad que seguimos esperando que sea nuestro hogar, como espera la dama prolija. En las décadas que siguieron a estas palabras escritas, la propia cordura de Brennan se deshilachó y se rompió, debilitada por el alcoholismo y el divorcio. Escribió en uno de sus artículos que ahora existían demasiados hogares de los que sentir nostalgia. Durante una época vivió en la calle y se cuenta que dormía en los lavabos de *The New Yorker*. En «La dama perdida», y en este laberinto en miniatura de frase, es posible verla despegándose de todo en tiempo real.

COMER NO ES RESPETAR UN MENÚ

*The eel (or the piece of vegetable, of shellfish), crystallized in grease, like the Branch of Salzburg, is reduced to a tiny clump of emptiness, a collection of perforations: here the foodstuff joins the dream of a paradox: that of a purely interstitial object, all the more provocative in that this emptiness is produced in order to provide nourishment (occasionally the foodstuff is constructed in a ball, like a wad of air).*²¹

ROLAND BARTHES

Roland Barthes es el santo patrón de mis frases, el escritor cuyos hábitos dentro de la frase y cuyas ideas sobre la frase siempre tengo en mente. Sin la pirotecnia de su prosa –«la aurora boreal en verano», dijo Elizabeth Hardwick– yo jamás habría escrito una palabra. De no haber contado con los fragmentos serenos y encabezados por títulos con los que estructuraba sus libros y artículos, yo jamás habría reunido el valor para empezar a pergeñar frases y párrafos propios, por no hablar de artículos, ensayos o libros. Su tono: analítico pero fascinado. Su estilo: epigramático, tristemente consciente de que los epigramas son artefactos retóricos frágiles y que hay que distraer con otro más en cuanto sea posible. ¿En nombre de qué? De una verdad hecha de miradas de soslayo acumuladas, y no de un abordaje crítico directo o de un obstinado socavar la teoría. Y así es como un crítico –¿encaja Barthes en esa categoría?– se convierte en el escritor más *seductor* que conozco.

La frase aparece en *El imperio de los signos*, publicado en 1970 y que escribió después de sus visitas trimestrales a Japón a finales de los años sesenta. A principios de 1970, Barthes publicó *S/Z*, su estudio fragmentado sobre una novela breve de Balzac titulada *Sarrasine*. Barthes dividió el relato en quinientos sesenta y un fragmentos que glosó uno por uno según cinco códigos: hermenéutica, semiótica, simbólico, proairético y cultural. *Sarrasine* es el relato epónimo de un aprendiz de escultor que se enamora de Zambinella, una estrella de la ópera romana (descrita así):

La Zambinella le mostraba reunidas, bien vivas y delicadas, aquellas exquisitas proporciones de la naturaleza femenina tan ardientemente deseadas, de las cuales un escultor es, al mismo tiempo, el juez más severo y apasionado. Era una boca expresiva, unos ojos amorosos, una tez de una blancura deslumbrante.

Zambinella es, en realidad, un castrato que le sigue la corriente a Sarrasine en su malentendido, pero se niega a dejarse seducir. Cuando se descubre la verdad, Sarrasine declara que matará a Zambinella, aunque lo que sucede es que muere apuñalado por orden del jefe del cantante.

S/Z y *El imperio de los signos* forman una especie de bisagra o cañería entre la obra estrictamente académica de Barthes –curtida en los métodos del estructuralismo y la semiótica y continuadora de ambos– y los libros más «literarios», más personales, que terminó a finales de la década: *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de un discurso amoroso* y *La cámara lúcida*. En *El imperio de los signos* ya se apodera del teórico y del crítico cultural una voz subjetiva; Barthes parece más presente en la página, en cuerpo y alma, vulnerable pero no exactamente dependiente. A ratos, en este libro, mientras desgrana sus impresiones sobre el teatro, la arquitectura, la cultura pop y el temperamento estético japoneses, sigue siendo el semiótico enumerando los códigos por los que una sociedad se constituye. Con la misma frecuencia, es un escritor seducido por la textura de las cosas que aporta ciertos detalles cautivadores en el lenguaje más *particular* que es capaz de encontrar.

El imperio de los signos es, además, como es bien sabido, un libro que declara sin complejos, que celebra incluso, la distancia del autor respecto de su tema: Barthes no acaba de ser un turista, pero no conoce el idioma, y cae con facilidad en clichés sobre Japón (y peor aún, sobre «el oriente») en cuanto que conjunto de superficies exóticas. Es muy consciente de que ha descrito Japón y a los japoneses como *otredad* culpable. Aun así, está fascinado, y en lo que a acusaciones de eurocentrismo se refiere, hay, tal vez, una especie de amnistía, si no exención, en su compromiso a la hora de describir dicha fascinación, que no dista del modo «picoteo» (según sus palabras) con el que la atención de Barthes se enfrenta a la mayoría de los temas.

La sección en la que se encuentra la frase que nos ocupa comienza a las veinte páginas, más o menos, de *El imperio de los signos*; es la última de cuatro reflexiones sobre las costumbres japonesas relativas a cocinar y comer. Probablemente no nos sorprenda encontrar al delicado anatomista que escribió *S/Z* abordando también la cocina japonesa como si se tratase de un tipo de escritura, una especie de texto, hasta una imagen utópica de la composición (y no consunción) artística o literaria. La disposición de la comida en la mesa o la bandeja es, antes que nada, dice Barthes, una especie de pintura, luego una suerte de juego, como el ajedrez. Pero en el análisis lacónico del autor el arte o la competición en cuestión se vuelven enseguida un tipo de inscripción:

Así, la comida japonesa se establece dentro de un sistema reducido de la materia (de lo claro a lo divisible), en un temblor del significante: estos son los caracteres elementales de la escritura, establecida sobre una especie de vacilación del lenguaje, y de este modo se nos aparece la comida japonesa: una comida escrita, tributaria de gestos de división y de parcelamiento [...]

Unos palillos hacen las veces de pincel y tinta o pluma: señalan, distinguen, inventan y describen, todo ello sobre una variedad descentrada que no se diferencia mucho de la manera de componer del propio Barthes: «en la mesa, en la bandeja, la comida no es sino una colección de fragmentos».

Lo mismo que la frase, a su manera. Eso si se opta por traducir la puntuación dispersa pero extrañamente excesiva del original. Veamos la frase en francés:

L'anguille (ou le fragment de légume, de crustacé), cristallisée dans la friture, comme le rameau de Salzbourg, se réduit à un petit bloc de vide, à une collection de jours : l'aliment rejoint ici le rêve d'un paradoxe : celui d'un objet purement interstitiel, d'autant plus provoquant que ce vide est fabriqué pour qu'on s'en nourrisse (parfois l'aliment est construit en boule, comme une pelote d'air).²²

¿Dos parejas de dos puntos, dos parejas de paréntesis? Son libertades que la mayoría de los escritores, por lo menos en inglés, podrían permitirse en un primer borrador, pero que seguramente suprimirían o sustituirían (o dejarían que se los cambiase un corrector) en algún momento del proceso de edición. Barthes hace ambas cosas al mismo tiempo: sus frases aparecen a menudo perforadas por paréntesis como si nada pudiera pasar bajo su mirada sin añadirle algún matiz o calificativo. Durante mucho tiempo esperaba ser capaz de imitar su uso de los dos puntos en trabajos del instituto y de la universidad, y en las primeras cosas que escribí para publicar: con mucha frecuencia, parecen funcionar como puntos y comas o rayas: hacen que suceda algo: más que hacer recaer sobre, presentar un ejemplo o una lista, marcan una transformación: dentro de la frase, fuera del mundo.

Pero el aspecto de esta frase que admiro con diferencia –debe de ser la peculiaridad de pensamiento y palabra que más me gusta en Barthes– no está teniendo lugar realmente en su estructura, ni en su sintaxis ni en su puntuación. Es un movimiento o motivo que está por todas partes en su literatura, pero del que apenas se habla. No tiene que ver con los signos o la significación, sino con los estados de la materia. Barthes siempre está describiendo el momento en que una sustancia se convierte, o revela ser, otra, adyacente o antitética. Esta es su visión de la metáfora, su versión de lo poético, un milagro de transustanciación que descubre una y otra vez en los escritores y artistas (incluidos los artistas de la cocina japonesa) que observa maravillado con deleite.

En uno de sus primeros libros, sobre Jules Michelet, presenta la vida y la obra del historiador francés del siglo XIX como si de una serie de procesos orgánicos se tratase. Michelet tiene una obsesión menstrual; se imagina al pueblo francés como un recurso sanguinolento, burbujeando a través de la historia; piensa en el pasado como un campo donde él padece como un animal. Hay un montón de comida en los escritos de Barthes. En *Mitologías*, el significado de un filete con patatas fritas: la sanguinolencia de la carne, que connota una idea de Francia, o de la tierra, del producto y sus habitantes. El pasaje de su casi-biografía *Roland Barthes por Roland Barthes*, donde enumera sus gustos y aversiones. (Ahora mismo solo recuerdo que le gustan las peras y que de ahí adquiere su forma corporal de pera.) A veces la temática culinaria irrumpe en su obra inesperadamente. Nos recuerda que Sade desaprobaba el pan, «una pestilente amalgama de harina y agua», que tenía el poco sadiano efecto de indisponer a los sujetos para los actos de coprofagia. En el mismo libro (*Sade, Fourier, Loyola*), Barthes introduce la idea utópica de Charles Fourier con una curiosa anécdota sobre sus propias desventuras con la *smen* marroquí: «Un día me invitaron a comer cuscús con mantequilla rancia; la mantequilla rancia era habitual; en ciertas regiones es parte integral del código del cuscús. Sin embargo, ya sea por prejuicio, por estar poco familiarizado o por intolerancia digestiva, no me gusta lo rancio.» Fourier le habría apoyado, dice: habría dicho que la reacción de Barthes no era injustificada ni frívola, «y que debatir sobre ello no es menos importante que debatir sobre la transustanciación».

En *El imperio de los signos* las sustancias sorprenden constantemente: un alimento cocinado puede convertirse en su opuesto con toda facilidad, o más bien en lo que una mirada o una sensibilidad occidental imagina que es lo contrario. En la «tempura», por ejemplo, la «funda» del rebozado («una leche dorada») que envuelve un langostino o un trozo de pimiento es tan delicada que parece encajar. Y el aceite en el que se fríe no es el líquido denso y túrgido al que estamos acostumbrados:

El aceite (pero ¿es esto aceite, se trata en verdad de la sustancia madre de lo aceitoso?), enseguida absorbido por la servilleta de papel sobre la que se presenta la tempura en una pequeña canastilla de mimbre, estará seco, sin ninguna relación con el lubricante con el que el Mediterráneo y el Oriente cubren su cocina y su repostería; pierde una contradicción que marca a nuestros alimentos cocinados en aceite o grasa y que consiste en quemar sin recalentar; esta quemadura fría del cuerpo graso se reemplaza aquí por una cualidad que parecía negada a toda fritura: el frescor.

¿Quién puede decir que Barthes acierte en esta o aquella particularidad culinaria? ¿Qué significa *acertar* cuando hablamos de la

expresión de impresiones tan parciales? Creo que lo que lo emociona no es la posibilidad de exponer, en esa pequeña observación sobre la cocina japonesa, una verdad más amplia o profunda de Japón. Lo que emociona a Barthes, ya se encuentre en un restaurante de Tokio o París, ya preste atención a sus propios deseos y gustos o, en las frases de algún escritor preferido, al sutil y voraz movimiento del deseo de otro, lo que activa su corazón es el espectáculo, tal vez puramente fantasioso, de ese tipo de transformación. Su método, o mejor dicho, su estilo, no consiste en decir «atentos a cómo revelo que este mundo fraudulento es otra cosa que lo que pretende ser», sino «mirad, miradme, mientras esta parte del mundo, bajo la presión de la fantasía, del deseo o la interpretación se *convierte en*». (Cosa que, quizá, también constituye la fuerza del Sarrasine de Balzac; la «verdad» del sexo de Zambinella solo es una parte del asunto: incluso después de haber confesado, ocupa un lugar andrógino que Sarrasine, enfurecido, es incapaz de nombrar.)

Y de ahí la frase. ¿Cuántos tipos de transformación operan aquí? Para empezar, tenemos una vacilación mínima: la anguila puede ser una verdura o un marisco. En segundo lugar, este fragmento aparece «cristalizado» en grasa: una descripción extraña, desde luego, que ya conjura una pureza y delicadeza que contrastan con las acciones de rebozar y freír. ¿Y la rama de Salzburgo? La referencia nos llega a través del libro de Stendhal *Del amor* (1822), donde el novelista describe siete estados de la pasión que van desde la admiración hasta una «cristalización» final en la que todos los elementos del ser amado, incluso (o sobre todo) sus defectos, quedan subsumidos en la mirada favorable del amante. Una anécdota explica la metáfora del cristal:

En las minas de sal de Salzburgo, se arroja a las profundidades abandonadas de la mina una rama de árbol despojada de sus hojas por el invierno; si se saca al cabo de dos o tres meses, está cubierta de cristales brillantes; las ramillas más diminutas, no más gruesas que la pata de un pajarillo, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes, trémulos y deslumbrantes; imposible reconocer la rama primitiva.

En la apropiación que hace Barthes de la imagen de Stendhal opera un cliché añejo: lo cocinado como acto de amor o cuidado, tanto hacia los alimentos como hacia la familia o los amigos a los que se les ofrece. Pero hay algo más: la sospecha de que, con la atención amorosa apropiada, un bocado de comida japonesa se revelará fantásticamente metafórico, como un pedazo de idioma –poema, relato, fragmento autobiográfico– lo haría bajo el tacto del crítico.

«Una colección de huecos [...], un objeto puramente intersticial [...], un diminuto cúmulo de aire.» Llevamos apenas un tercio del libro cuando la frase empieza a vaciarse, a volverse más ligera y menos

densa, aireada. Tan ligera, de hecho, que por un momento me he olvidado del «pequeño bloque de vacío» anterior. Tantas variaciones en la aserción de que apenas hay algo ahí. En cierto modo, ya estamos en el territorio de lo que Barthes llamaría más tarde «lo neutro»: ese modo o tono en el que es posible rechazar la pesadez de las distinciones binarias, retrasar el momento en que la báscula oscilante decida. ¿Cómo permanecer en este instante o intersticio que para Barthes es una manera de hablar sobre lo que más aprecia en el arte, la política y la vida íntima? Una manera es hacer frases como esta, en las que la puntuación –esos dos puntos implacables– van abriéndose a posibilidades cada vez más sutilmente distintas, en las que *bloque*, *colección*, *objeto*, *bola* y *pelota* son más o menos intercambiables, sustantivos más o menos neutros para la misma cosa. Un acto de rechazo o timidez despreocupados, como la ambigua Zambinella cuando desdena las insinuaciones de Sarrasine. Una reserva provocativa: ¿cómo sonaría eso, o cómo se leería, en una frase? Al final, la frase de Barthes se compartimenta por sí sola, «un cúmulo de aire», encerrado entre paréntesis, como un globo atado al extremo de la frase (y al extremo de este artículo), que ahora ya se me ha vuelto lo suficientemente ligero como para soltarlo.

AUN HABIENDO SUSCITADO UN CULTO

*Parker's medium-tempo blues had a glittering, monolithic quality, and his fast blues were multiplications of his slow blues.*²³

WHITNEY BALLIETT

Como no he profundizado en el jazz ni en sus estudiosos solo conozco de oídas a Whitney Balliett, crítico de jazz de *The New Yorker* desde mediados de los cincuenta hasta 2001. Échenle un vistazo: el típico burgués blanco con gafitas que se pirra por las noches de despendole y las melodías a la última. *Whitney Balliett*, menudo nombre. He leído que acostumbraba a usar pajarita.

Existen varias antologías de escritos de Balliett sobre jazz: la primera publicada en 1960 y la última en 2006, un año antes de su muerte. Tengo intención de hacerme pronto con una de ellas; siento una debilidad especial por ese tipo de escritores de revista, sobre todo críticos, que nunca han alcanzado el renombre y el glamur de un Joseph Mitchell o una Maeve Brennan, una Pauline Kael o un Kenneth Tynan. (El ejemplar auténtico: la novelista y crítica Penelope Giliatt, que fue alumna tanto de Tynan como de Kael.) Músicos de acompañamiento sobriamente trajeados, coros con vestidos de talle más clásico que el de las estrellas, y Balliett parece una de ellas: su resplandor sobresale fugazmente del archivo en línea de *The New Yorker* y mi oído y mi vista se prendan de él. Un momento, ¿esto estaba aquí ya?

La frase está en «Bird», una pieza sobre algunas reediciones de Charlie Parker publicada en marzo de 1976. Este artículo, por el momento, es el único que he leído de Whitney Balliett. Por lo visto, sus reportajes más extensos –esto lo aprendió de gente como Mitchell– son obras maestras de obligada cita donde el autor desaparece durante páginas tras la voz de su protagonista o de sus allegados. Algo de esto hay en la pieza sobre Parker, incluso veintiún años después de la muerte del saxofonista; la biografía de 1973 de Ross Russell, *Bird*, las anécdotas de amigos y hasta el médico de Parker, proporcionan un aspecto de historia oral. Pero la pieza es cosa de Balliett, principalmente, acota con elegancia el caos de la breve vida de Parker y nos recuerda por qué debe interesarnos: es decir, nos cuenta cómo sonaba Parker.

George Bernard Shaw se puso a escribir una serie de reseñas

periódicas de conciertos sin usar ningún adjetivo. Una idiotez. Según demuestra esta pieza, la prosa de Whitney Balliett es un excelente argumento para una literatura descriptiva y crítica exuberantemente adjetival. Solo en esta pieza: *laberíntico*, *desconcertante*, *abyecto*, *fornido*, *holgazanería*, *hímnico*, *castañeteo*, *musculoso*, *destellante*, *monolítico*. Pero Balliett sabe cuándo escatimar en adjetivos y excederse en verbos. Sobre la forma de tocar de Parker: «Engatusaba, atacaba, plañía, cantaba, reía, maldecía.» O aquí lo tenemos, sobre los solos de Parker:

Comenzaba un solo con un anuncio de cuatro o cinco notas deliberadamente tartajeadas, paraba para causar efecto, repetía la frase y doblaba la última nota hasta sumirla en el silencio, le daba la vuelta al fraseo, lo tocaba del revés y de repente duplicaba el tempo, zigzagueaba escala arriba, trazaba círculos en lo más alto y se desplomaba, las notas se despeñaban en algún punto entre el silencio y el sonido. (Parker era un maestro de las dinámicas y del uso dramático del silencio.) Otra pausa y atacaba su segundo estribillo con una figura soñadora de tres notas, cada una precipitándose hacia la siguiente y todas sostenidas de una manera prolongada, hímica. Hacía añicos este breve hechizo insertando dos o tres arpeggios breves, sin conexión, desgachados, luego flotaba en un medio tiempo holgazán y se lanzaba a una nueva escalada y caída en picado en doble tiempo que salpicaba de incursiones y huidas de las notas cercanas aquí y allá. Se paraba, luego cerraba el estribillo con un amén representado por alguna figura parecida al anuncio del principio.

Bueno, este pasaje también me encanta: entre otras cosas, es un comentario bellamente articulado del cliché que dicta que se podría escribir replicando los ritmos y atmósferas del jazz. La prosa de Balliett no bocinea, no tartajea, ni se lanza a precipitadas excursiones o fraseos (aunque no es inmune a la aliteración o la asonancia). En lugar de eso, todo se confía a la estructura, un tema del que Balliett se demuestra experto en este artículo. La manera de Parker de abordar los estándares, nos cuenta, consistía en separar la estructura de la pieza y sustituirla por una estructura mucho más compleja con toques aquí y allá de la composición original asomando.

Releamos la frase. «Los blues en medio tiempo de Parker tenían una cualidad centelleante, monolítica, y sus blues rápidos eran multiplicaciones de sus blues lentos.» La frase viene directamente después del largo pasaje que acabo de citar más arriba, con su sucesión de verbos en pretérito imperfecto a base de *woulds* –Parker *hacía* esto y lo otro– que, al desaparecer, dan como resultado una frase clarificadora y consolidadora. O mejor dicho: «cristalizadora». Todo es estático de repente; los verbos hiperactivos decaen y solo quedan *had* y *were*. Aunque cuesta decir que la frase tenga «una cualidad centelleante y monolítica»: a pesar de su pericia, Balliett es demasiado modesto para los monumentos en prosa. Observemos la economía de

la frase: los sólidos adjetivos por parejas, para empezar. Qué raro, podríamos decir, después de los enrevesados movimientos de la frase anterior, afirmar que la música de Parker tiene algo de sólido e inmóvil. Pero ¿acaso «centelleante y monolítico» no suena, además, a la descripción de un espejismo? Hay cosas inamovibles e incuestionables en esta frase: la repetición de *blues*, desde luego, salvo que ahí tenemos la palabra llana, igual que la música, en una serie de variaciones complejas, prismáticas, cristalinas. ¿Qué significa exactamente en este contexto *multiplicación*? Al principio me imaginé una acumulación frenética de formas ya existentes, pero eso no hace justicia a lo que Balliett describe aquí. En cambio: una intensificación, complejización, el monolito centelleante ahora soltando chispas.

¿Cómo describir experiencias tan intrincadas, experiencias fastidiosamente opacas o desconcertantes, incluso, en un idioma que lleve ahí a tus lectores pero permitiéndoles que conserven la calma y la distancia suficientes como para que le encuentren el sentido? En su arte menor de crítica jazzística, o descripción jazzística, Whitney Balliett inventa la más compacta y recurrente de las estructuras, capaz de unir frases extremadamente atrevidas. La frase sigue siendo misteriosa, razón por la que quizá, cuando la copié por primera vez como encabezamiento de este fragmento, tuve que tratar inconscientemente de multiplicar, como para explicarla, sus efectos: «Los blues en medio tiempo de Parker tenían una cualidad centelleante, monolítica, y sus blues rápidos eran multiplicaciones de sus blues lentos.»

LA MAÑA DE LA DESTRUCCIÓN

*In her presence on these tranquil nights it was possible to experience the depths of her disbelief, to feel sometimes the mean, horrible freedom of a thorough suspicion of destiny.*²⁴

ELIZABETH HARDWICK

«Despertarse por la mañana con la orden de animar las piedras de una idea, los grumos de la investigación, la incerteza de la memoria, es el castigo de la vocación.» Así es como Elizabeth Hardwick describió en su momento los rigores del ensayismo. Llevó su cruz con estilo. Como escritora de ficción tuvo un par de fracasos tempranos con sus novelas *The Ghostly Lover* (El amante fantasmal) (1945) y *The Simple Truth* (La pura verdad) (1955), seguidos del triunfo más o menos fragmentado de la escueta y semiautobiográfica *Noches insomnes* (1979). Se pasó la mayor parte de su vida de escritora en, o cerca del, corazón de un *establishment* literario norteamericano liberal. Su matrimonio con el poeta Robert Lowell, de quien terminó divorciándose, ensombreció sus logros durante una época. Formó parte de un grupo que fundó la *New York Review of Books* en 1963; los editores fundadores de la revista Robert Silvers y Barbara Epstein se habían inspirado en parte en un mordaz artículo de Hardwick para *Harper's* sobre la decadencia del reseñismo literario. Como sucede con la obra de tantos grandes ensayistas, sus mejores piezas comienzan como reseñas de libros y acaban excediendo con creces la forma, por mayor agudeza, mayor peculiaridad, mayor atrevimiento en la búsqueda de un estilo elegantemente extraño.

La frase en cuestión aparece hacia la mitad de una pieza sobre Billie Holiday que Hardwick publicó en la *New York Review of Books* el 4 de marzo de 1976. (Existe una versión de la frase, de muy inferior calidad, en *Noches insomnes*, pero dejémosla por el momento.) Entrada la veintena, había conocido a la cantante en Nueva York. Con un talante sombrío, su artículo rememora atmósferas y espectáculos de los años cuarenta: los «rastros» de los interiores de hoteles baratos, cortes en las puntas de los dedos al rebuscar entre hileras de discos de segunda mano, las figuras aviares de los grandes músicos del jazz al salir encorvados de los taxis y meterse en los clubs. Y en el centro de todo, el «enigmático fantasma» de la propia Holiday, a la que solo oímos hablar una vez en toda la pieza. Lo que hace es filtrar su

personaje en las actuaciones, en las relaciones con su exhausto y despistado séquito, en viñetas de adicción, enfermedad, cárcel. La mayor parte con aquella lengua distorsionada que Hardwick urdió para evocar a Holiday con sus fastidiosas repeticiones y maliciosas inversiones: «Estaba gorda la primera vez que la vimos, enorme, de una belleza radiante, gorda.»

¿Cómo describir con exactitud el singular estilo de Hardwick? Sí, es una especie de lirismo, un método que, como crítica, le permite acercar al lector a su tema por medio de las seducciones primero y de la imagen y la metáfora después. (En el *Times Literary Supplement*, en 1983, el novelista británico David Lodge se refirió a Hardwick como la primera crítica literaria propiamente dicha desde Virginia Woolf, pero eso no puede ser verdad: el modo lírico es indispensable incluso para la crítica que se cree que está haciendo otra cosa.) Joan Didion ha aprobado la «timidez exquisita» de Hardwick y, en una entrevista para *Paris Review*, subrayó: «La voz del poeta es una de mis pasiones. Me gustan los destellos improvisados, la ausencia de vigas de la prosa habitual.» Siempre da la sensación de que las frases de Hardwick son plenamente autónomas, no se prestan demasiada atención entre ellas, que cada una es un todo ensimismado y autosuficiente. Avanza (por así decirlo) paratácticamente: una impresión sobre otra, una analogía sobre otra, hasta que se queda sin ideas y nos entrega el conjunto de manera relativamente directa y sobria.

Las metáforas de los artículos de Hardwick siempre son inusuales, que es lo que se le pide a una metáfora. A menudo son sencillamente extravagantes, o se llevan al límite de sus posibilidades. Puede hacer gala de una gracilidad directa y oportuna, como en la frase inicial de «Bloomsbury y Virginia Woolf»: «Bloomsbury es, ahora mismo, como uno de esos estanques de una propiedad privada de los que han sacado todas las truchas durante la temporada.» Pero ¿qué tenemos que pensar cuando, tras contarnos que la biografía de Zelda Fitzgerald había sido sepultada, va más allá y dice que Zelda yace bajo las «desesperadas violetas» de las memorias de F. Scott Fitzgerald? Hardwick, que había abandonado una tesis sobre poesía metafísica para hacerse escritora, siempre estuvo comprometida con la rareza vívida e inmanejable susceptible de funcionar como metáfora.

Pensemos en las posibilidades planteadas en «Billie Holiday». Ahí tenemos a Hardwick describiendo a un joven trompetista (muy probablemente Joe Guy) con quien la cantante había trabado relación: «Era delgado como un palillo y su cara redonda, radiante y encantadora con aquellos ojos aterrorizados, brillantes y redondos, parecía como un sacrificio empalado en el astil de su propio cuello.» O, recordando el peinado de Holiday: «Y siempre la gardenia lasciva, como una suerte de enorme y hermosa oreja blanca [...]. A veces se

teñía el pelo de rojo y los rizos le caían pegados al cráneo como sangre seca.» Los perrazos de Holiday, siempre presentes, son «como tallas en piedra que no desentonarían en la tumba de una reina». Como admiradora y asidua de la perennemente «supersolicitada» artista, «una se sentía como el viejo caballo de un carruaje esperando en la puerta, listo para una carrera por el parque en la fría medianoche». Con brutal concisión, Hardwick escribe sobre la muerte de Holiday: «La policía estaba a la cabecera de su cama del hospital, vigilante, no fuera a ser que se las arreglase para lograr una última migración química interna sumida en aquel coma.»

Y luego viene esa frase, ahí la tenemos de nuevo: «*In her presence on these tranquil nights it was possible to experience the depths of her disbelief, to feel sometimes the mean, horrible freedom of a thorough suspicion of destiny.*» Es uno de esos momentos hardwickianos en los que lo figurativo se desmorona y nos encontramos de frente, ella y nosotros, con la calamitosa y gnómica esencia de su tema: una mujer que jamás fue cristiana, que es incapaz de creer en la familia –la madre de Holiday asoma la patita– y aún menos en los hombres que va conociendo. Una persona que solo se compromete con su «narcotismo criminal» y tal vez con su arte. Este descubrimiento es crudo y sin oropeles. Pero tampoco es simple: era «posible» limitarse a aprehender (¿o habitar?) la ausencia de fe de Holiday, aunque solo «a veces». ¿Por qué?

Desde luego, es una bonita frase, de un equilibrio perfecto, con ese paralelismo que pivota entre las comas fruto de venerables lecciones sobre las virtudes retóricas de la repetición con variantes. Algunos escritores, o editores, se podrían haber deshecho de este delicado elemento insertando una coma después de «noches». (Las comas de Hardwick siempre están en su sitio. Era una *connoisseur* de la doble adjetivación con coma, véase «*mean, horrible*».) Tal y como nos encontramos la frase, la primera coma viene a funcionar como bisagra de todo el artículo. A uno y otro lado de ella encontramos un agradable decorado de aliteraciones –esas oclusivas en la primera parte de la frase, y las sibilantes en el segundo–, así como el lento, incluso prolongado, pero definitivo diagnóstico de «*a thorough suspicion of destiny*». (Frase de significado notablemente confuso, por cierto.)

La sintaxis de Hardwick es intachable y seductora, aquí, pero la frase se ve importunada por el fantasma de una ambigüedad muy extendida en su escritura. El mejor ejemplo que se me ocurre es la frase inicial de su artículo de 1956 «America and Dylan Thomas» para el *Partisan Review*: «Murió, grotescamente como Valentino, rodeada la cabecera de su cama de misteriosas mujeres llorosas.» ¿Fue grotesca la muerte del poeta? Sin duda, pero si hacemos retroceder la primera coma una palabra, Hardwick nos dice lo mismo y mucho más: ni

siquiera se trataba de su propio grotesco, lo que ya es grotesco en sí. Las subordinadas en Hardwick suelen ser extrañas y poner distancia; una interjección o un inciso pueden hacer acto de presencia «como un buen pedazo de ternera cruda que estimula nuestro apetito», tal y como lo dice Wayne Koestenbaum en un breve artículo sobre su amor por las frases de la autora.

Nuestra frase cuenta con sus propios bocados apetitosos. Gran parte de la prosa de Hardwick depende de sus curiosas elecciones de palabras. A menudo prefiere las adjetivaciones acabadas en *-ing*, como en la frase inicial del obituario dedicado a Susan Sontag en 2005 publicado en la *New York Review of Books*: «Salvo en circunstancias excepcionalmente desoladoras [*desolating*], los seres humanos no quieren morir.» «*Desolating* nos da algo que no nos da *desolate*: señala una pasividad frágil en la persona inclinada a la muerte, e indica un proceso que puede o no llevarse a término en breve». En «Billie Holiday», hay una «percepción paralizante» de que la estrella es temida por su propia camarilla. Nótese también el uso que hace Hardwick del artículo definido: ¿la percepción de quién? Y de nuevo en nuestra frase (¿nuestra lección?) «*the mean, horrible freedom*». Podríamos decir que esta frase va sobre la posibilidad –por lo muy económicamente que la socava– de empatía o identificación como tal. ¿Y qué hay de *mean* y *horrible*? Podrían estar describiendo tanto un estado voluntario como un dilema acuciante.

Y, para acabar, aquí tenemos la versión de la frase en *Noches insomnes*:

*In her presence on these bedraggled nights, nights when performers all over the world were smiling, dancing, or pretending to be a prince of antiquity, offering their acts to dead rooms, then it was impossible to escape the depths of her disbelief, to refuse the mean, horrible freedom of a savage suspicion of destiny.*²⁵

Los adjetivos tienen menos fuerza por ser más melodramáticos – *bedraggled, savage*– y el panorama global digresivo de los implicados, casi horrendamente sentimental. Pero la omisión principal de la versión de 1976 es esta: «*the mean, horrible freedom*», ahora no podemos pasar por alto u obviar, nos dicen, que de hecho (en ambas versiones) el asunto es una incapacidad o un rechazo a seguir a Holiday en su intrépido nihilismo. Tanto en el artículo como en la novela, la siguiente frase dice: «Y aun así el corazón siempre retrocede ante el poder de su voluntad y su compromiso con el desastre.»

Cometemos una injusticia con Billie Holiday, escribe Hardwick, si creemos que el valor de su arte reside en las letras de las canciones que cantaba. «Su mensaje era otra cosa. Era *estilo*.» Es decir..., ¿qué? ¿Que en última instancia controlaba su arte, o todo lo contrario? Porque ¿qué es el estilo si no precisamente la fluctuación, una

renuncia a escoger, entre dominio y accidente, entre artificio determinado y carácter ineludible? A Hardwick le gustaba decir que todos sus borradores parecían escritos por una gallina. Había muchísimo trabajo puesto en convertirlos en otra cosa, en hacer que pareciesen o sonasen menos gallináceos, y la frase dramatiza ese esfuerzo, porque era también una labor de afinidad y diligencia.

*I took a trip to see the beautiful things.*²⁶

SUSAN SONTAG

La frase es de Sontag, pero le debe mucho –el eufemismo cómico o por lo menos el espíritu de evasión, el tono irónico, el diálogo socarrón al que pertenece– a Donald Barthelme, a quien estaba tratando de imitar e incluso superar. Es la primera frase del mejor relato (y quizá del único que es genial) de Sontag. «Visita no guiada», el último relato de su colección de 1978 *Yo, etcétera*. Toda la narrativa de Sontag, la buena, la mala y la indistinta, está conmovedoramente marcada por el desnudo: al principio, por ser una experimentalista al estilo del *nouveau roman*; y, luego, por ser una novelista realista según la gran escala y los estándares del siglo XIX. Y en medio, en los años setenta, por convertirse en una posmodernista (Sontag no aceptaba este término) en la estela de Barthelme, cuyos relatos profundos, hilarantes y juguetones causaban sensación por entonces. Barthelme parecía haber aunado el prestigio de la narrativa de posguerra y sus peculiaridades –las frases despiadadas de Beckett y Nabokov; las ficciones autodesmanteladoras de Borges y Robbe-Grillet; así como la flagelación de las superficies estadounidenses en Pynchon, Updike y Roth– en un laberinto de espejos. Aun así, los relatos de Barthelme sonaban como los de ningún otro. El intento fallido de Sontag de componer uno propio vale por todas las frases de la obra de Barthelme sobre las que pueda haber escrito, incluido su relato de una única frase de siete páginas titulado «Frase».

La semejanza, que abandonaré enseguida, porque no explica ni agota «Visita no guiada», reside en la vulnerabilidad forzada del tira y afloja del diálogo. Comparemos las líneas iniciales de «La disculpa» de Barthelme con «Visita no guiada»:

–Sentada en el suelo junto a la ventana con solo media cara contra el cristal. Nunca volverá.

–Pues claro que volverá. Volverá, abrirá la puerta con una mano, mirará y verá tu cara en la ventana.

–Nunca volverá. Ya no.

–Volverá. Con nuevas arrugas en la cara flaca. Pero con la cabeza bien alta.

–Lo mío es imperdonable.

–Eso no te lo voy a discutir.

Y Sontag:

Salí de viaje a ver las cosas bellas. Cambio de paisaje. Cambio de disposición.
¿Y sabes qué?

¿Qué?

Que allí siguen.

Ah, pero no durarán mucho.

Lo sé. Por eso fui. A despedirme.

Siempre que viajo es para despedirme.

Cuando acabó «Visita no guiada», Sontag anotó en su diario que había «escrito un relato mejor que los de Barthelme». No tenemos por qué creerla, ni siquiera tenemos que perdonarle su soberbia, para admitir la extraña lucidez de su pieza. Es un relato sobre el viaje, la memoria, la melancolía y la resistencia a la melancolía, los consuelos del arte y la cultura, el amor propio distorsionado de los estadounidenses en Europa y de los occidentales en general, que van de aquí para allá haciendo gala de su ceguera a las condiciones y la política contemporáneas de los lugares que visitan, su fijación con las reliquias del pasado. Trata también sobre la desintegración de una relación: «Nos pasábamos la mayor parte del tiempo discutiendo. Él plomizo, yo odiosa.» Hay mucho de la propia Sontag aquí, de sus ambiciones y complejos. Prosiguió con algunos de sus más atribulados *affaires* amorosos en Europa. Hasta su última época no fue, como se sabe, inmune, como la viajera del relato a su regreso, a las atracciones de la naturaleza: un punto ciego fruto, considera la segunda voz de «Visita no guiada», de «un exceso de indulgencia ante los nerviosos y metálicos placeres de las ciudades». Los amantes y amigos de Sontag a veces se quejaban de que «no tenía ojo» para el arte ni la arquitectura que veía en sus viajes, por más comprometida que estuviese con la idea de la cultura y las ideas por las que solemos comprenderlas o hablar de ellas. Podríamos encontrarnos, por ejemplo, delante de un magnífico fresco o escultura en Florencia, mientras Sontag nos sermonea en lugar de dejarnos contemplarlos.

¿De qué se ha despedido exactamente este personaje de Sontag? El relato está lleno de clichés turísticos. Están las cosas en sí: «Tejas, balcones de madera, pescado en el puerto, el reloj de cobre, chales secándose en las rocas, el delicado aroma de las olivas, puestas de sol tras el puente, piedra ocre.» Y las palabras y oraciones pronunciadas mientras avanzamos entre estas cosas (la cursiva es de Sontag): «*En el café [...]. Sin duda [...]. Este sitio [...]. Bonito [...]. Dice [...]. Vamos [...].*» Además, esos momentos en los que un turista cree haber salido de su caparazón privilegiado y haber visto las cosas tal y como son, aunque, claro, a toro pasado: «Cubierto de moscas. Pobre niño. ¿Lo has visto?» Todo esto es el telón de fondo de una serie de juicios y

autoflagelaciones más duras:

No quiero satisfacer mi deseo. Quiero exasperarlo. Quiero resistir la tentación de la melancolía, querida. No sabes cuánto.

Entonces tienes que poner fin a este flirteo con el pasado inventado por poetas y curadores. Podemos olvidarnos de sus trastos viejos. Podemos comprarnos sus postales, comernos su comida, admirar su despreocupación sexual. Podemos marchar en sus desfiles obreros y cantar «La Internacional», porque hasta nos sabemos la letra.

Es un relato breve siguiendo el estilo de Barthelme, desde luego, pero en momentos como este, igual que en gran parte de su narrativa, Sontag no puede evitar sonar como su yo ensayístico: sentenciosa, aforística, firme. O como la voz autoflageladora de sus diarios, siempre tratando de desengañarse de varios tipos de sentimentalismo, o desesperándose por las consecuencias de su falta de sentimentalismo. «Visita no guiada» nos ofrece principalmente esa primera y más quebradiza Sontag, y eso nos escamotea parte de los placeres, ambigüedades y debilidades que podríamos buscar en su narrativa. El otro aspecto de la escritura de Barthelme del que carece Sontag es sentido del humor.

Pero sucedió algo que transformó este relato brillante aunque complicado: en 1983, Sontag dirigió una película basada en él para la televisión italiana. *Letter from Venice* precisa la ubicación europea y es tanto una historia sobre la ciudad como sobre las ciudades y el viaje en general, o sobre las parejas que la protagonizan lánguidamente. Las interpretan el actor italiano Claudio Cassinelli y la bailarina y coreógrafa estadounidense Lucinda Childs, con quien Sontag tenía por entonces una relación. Venecia, dice la narración que abre la película, es «Una ciudad turística distinta a cualquier otra. Distinta de Florencia. Distinta de Siena. Distinta de Roma. Distinta de Atenas. O de Dubrovnik». Porque existe un reino imaginario del que esta ciudad es la capital. Venecia es la capital de la melancolía, del mismo modo que París (según Walter Benjamin) fue la capital del siglo XIX. El hombre y la mujer, sin ceñirse a ninguna trama clara, deambulan juntos por esta ciudad clamorosamente triste, y ella narra sola sus impresiones de Venecia al compás de la disolución de su amorío. Tenemos turistas, góndolas e interiores suntuosos, una casa con un centenar de molinillos de viento en la fachada, primeros planos de estatuas en ruinas, vistas del lago resplandeciente, una bandada de palomas tras la cabeza de Childs mientras discute con su amante en una cafetería. Y, de vez en cuando, la presencia majestuosa de la bailarina simplemente caminando despacio y en silencio por la ciudad. Muchas cosas de *Letter from Venice* recuerdan a *Suite Veneciana*, la persecución clandestina de un hombre por Venecia al que había conocido fugazmente en una

fiesta en París: las imágenes y el texto que las acompañaba se publicaron en 1979.

¿Y la frase? ¿Qué ha pasado con la frase? Llega como a los catorce minutos de los setenta de la película, con un plano de Childs, vestida con una blusa amarilla y negra, falda negra y botas, alejándose de la cámara a la luz del sol, hacia una pequeña floristería, una caseta prácticamente, junto a un portón adornado. Hay tiestos llenos de flores en la acera, una mesa con una regadera azul y el puestecito tiene tres grandes espejos que reflejan un puñado de siluetas moviéndose o quietas por la calle. Mientras escribo esto miro la escena en YouTube a mitad de velocidad para no perderme nada. (¿Será eso lo que llevo intentando hacer con todas estas frases? ¿Leerlas en cámara lenta? ¿Leer *en cámara lenta* significa estar más alerta o ser más estúpido?) El audio está en italiano, idioma que no hablo, y no hay subtítulos en inglés, pero he encontrado por ahí el texto de unos subtítulos con los códigos de tiempo, así que leo mientras veo la película una traducción del guión italiano a un inglés no mucho más largo que el de Sontag:

00:14:18,022 → 00:14:21,083

I went on a journey to see beautiful things.

Casi toda la ironía se desvanece junto con el artículo definido. En la pantalla, Lucinda Childs se acerca al puesto de flores; las botas negras, casi hasta las rodillas, me recuerdan a las de mi madre. La falda de Childs se balancea y brilla en el vídeo desvaído. Y entonces caigo en una afinidad: la mujer elegante vista por la espalda mientras entra en la floristería, su imagen duplicada en el espejo... La secuencia recuerda (¿está basada?) al famoso momento en *Vértigo*, de Alfred Hitchcock en que Scottie (James Stewart) observa a escondidas a Madeleine (Kim Novak) mientras esta compra un ramito de flores que completará su parecido con el retrato de una mujer muerta hace mucho y pondrá en marcha el mecanismo fatal del deseo, el anhelo y los remordimientos. En *Letter from Venice* no encontramos tales giros dramáticos de trama ni sorpresas de personajes. Pero al ubicar su relato en un lugar real con cuerpos reales, al dejar desplegarse su misterioso aplomo, Sontag ha convertido su meticulosa tentativa de relato con vistas a superar a Barthelme, cuya ligereza jamás podría haber igualado, en una melancólica obra maestra. Y esta frase es el punto sobre el que pivota todo el asunto, el momento en el que el relato original, separado de sí mismo por imágenes, por una nueva voz y una nueva lengua, inicia su aventura extranjera.

UNA PROEZA RITUAL

*This was the universe about which we have read so much and never before felt: the universe as a clockwork of loose spheres flung at stupefying, unauthorized speeds.*²⁷

ANNIE DILLARD

El 26 de febrero de 1979, la sombra de la luna pasó por encima de Groenlandia, zonas de Canadá y los estados de Dakota del Norte, Washington, Oregón, Idaho y Montana. En otros lugares de Estados Unidos, los cielos se limitaron a oscurecerse perceptiblemente y algunos pedazos de tamaño variable –desde el de una uña cortada hasta el de una tajadera, pasando por el de una medialuna– se vieron (¡no miren fijamente!) separarse del disco solar. Pero en la punta donde el cono de oscuridad de la luna coincidía con la superficie de la tierra, todo se oscureció por completo. Fue el último eclipse total que se vio en Estados Unidos en el siglo xx, y los presentadores de los informativos de televisión contaron las horas, minutos y segundos de principio a fin como si esperasen una epifanía o un resultado electoral. Cierta pomposidad penetró en su lengua: un presentador de ABC habló de la «proeza ritual» que realizaban las multitudes para alcanzar los lugares con mejor perspectiva, y se dirigió a los televidentes del siguiente eclipse total visible en el país el 21 de agosto de 2017: «Que las sombras de la luna caigan sobre un mundo en paz.»

Annie Dillard publicó su artículo «Eclipse Total» en el número primavera/verano de 1982 de la publicación trimestral *Antaeus*, y en un libro de aquel mismo año: *Enseñarle a hablar a una piedra*. «Aquel deslizamiento montaña abajo había sido como morir», comienza la pieza con el primero de varios descensos, el primer aviso de que observar aquel espectáculo en el cielo podría exigir también un atisbo, un viaje «a la región del pavor». La autora y su marido, Gary, están en un hotel cerca de Yakima, Washington, y ya se percibe cierta inquietud en el ambiente por el simple hecho de ver. Dillard está tumbada en la cama e intenta no mirar un cuadro en la pared de la habitación: «Era una copia impresa de una cabeza de payaso sonriente hecha de hortalizas.» En los dos años transcurridos entre el eclipse y la escritura del artículo, Dillard ha olvidado muchas cosas, pero no este rostro, por lo visto, este Arcimboldo *manqué*, «ni su disposición lunática en el viejo hotel».

La pregunta es, en «Eclipse total»: ¿Dillard sabe lo que está

mirando? Se abre un abismo entre la visión y la comprensión: un vacío al que se aboca al autor y del que debe emerger aferrando... ¿qué? Imágenes que podrían ser reales o metáforas, estampas compuestas de comparaciones traídas por los pelos, tentativas en prosa para no perderse el acontecimiento, describiendo a salto de mata y colocando en la página el equivalente escrito a una cara de payaso hecha de hortalizas. Tras subir a la cima de una montaña desde la que verá el eclipse, Dillard señala que abajo el valle parece «un apelmazamiento o un sedimento en el fondo del cielo». El ambiente se oscurece de súbito, como el pistoletazo de salida de una carrera. La hierba de la montaña se vuelve de platino. La escena empieza a asemejarse a una fotografía del siglo XIX. Gary aparece en la foto, y se diría que está alejándose a toda velocidad, «un despeñarse en el tiempo». La luna se aúpa a su posición: «No se parecía a la luna. Era enorme y negra.» La gente se pone a gritar.

La frase llega luego, siguiendo al eclipse total y al resplandeciente milagro de una corona añadida, tras esos segundos mortales en que la piedra ha vuelto a alejarse girando. La gente se marcha a toda prisa. Dillard y su marido encuentran un restaurante lleno de otros mirones, donde vuelven a la vida y empiezan de inmediato a olvidar lo que acaban de ver: a fin de cuentas, «nuestra mente vociferante se calma con darle de comer un huevo». Dillard se esfuerza por recordar el estruendo y la velocidad con que ha sucedido todo. Luego, la frase: «Este era el universo del que tanto habíamos leído y que nunca antes habíamos percibido: el universo en cuanto que mecanismo de esferas sueltas lanzadas a velocidades prohibidas alucinantes.» De esta frase podemos admirar una serie de pequeñas extravagancias y magistrales demostraciones de técnica. La ausencia de coma después de «universo», que casi da a entender que podría existir otro. El leve cambio de régimen verbal, del «este era» a «habíamos leído». La combinación de «alucinante» y «prohibidas», como si el universo fuese una especie de atracción de feria destartalada que algún gamberro hubiese puesto a la máxima velocidad cuando el jefe no miraba. La frase, con esos dos puntos centrales, parece equilibrada pero suelta, centrífuga y extraña.

Pero las emociones más exigentes están en la naturaleza de la imagen que nos pide que conjuremos. Durante todo el rato, a Dillard le ha costado ver, pero ver *de verdad*, el panorama y el sombrío acontecimiento (*sombrío* en el sentido de proyectar una sombra, echar una sombra por encima en el mismo momento en que se está dando). «Alucinados» están tanto el ojo como la mente. Se tiene que obligar – ella que apenas tiene conocimientos ni inclinación por la física, según comenta – a imaginarse de otra manera lo que está sucediendo: la música de las esferas desafina como loca, el majestuoso planetario del

sistema solar se desarticula. «¿Cómo algo que se mueve a semejante velocidad no se estrella, no se desvía de golpe de su órbita como un coche fuera de control en una curva?» Esta asombrosa visión –que tendrá lugar solo una vez en la mayoría de las vidas, como dice el de ABC– es también una petición, o una prueba, como si una inoportuna voz divina hubiese espetado en el momento de totalidad del eclipse: «Aplicáte a explicar esto con ese idioma de pacotilla tuyo, mortal.»

Para la ensayista, alerta y preocupada, un eclipse total es a un tiempo un desafío descriptivo y una oportunidad de señalar, en la propia descripción, los límites de la descripción: los fallos y meteduras de pata a los que los poderes figurativos de un escritor pueden sucumbir. (Anne Carson, en un artículo sobre eclipses: «El eclipse total es un fenómeno capaz de ponernos las proporciones patas arriba.») En «El sol y el pez», su artículo de 1928 al ver un eclipse en Yorkshire, Virginia Woolf prologa el acontecimiento principal con un pasaje sobre su facilidad para casar palabra e imagen mentalmente. «Cuando alguien dice “reina Victoria” está sacando la colección más variopinta de objetos, que nos llevaría por lo menos una semana cribar.» Pero cuando ella dice «Mont Blanc» o «Taj Mahal»..., nada, su mente se queda en blanco. Las imágenes casan con emociones, con la esperanza de prosperar, pero a veces no puede ser. «Veamos de nuevo ese extraño espectáculo», el eclipse promete mucho cuando lo recuerda el escritor. Y, sin duda, las imágenes y las metáforas proliferan: la luna vence al sol en una carrera, el eclipse es como «el vuelco de un barco», la tierra está esquelética y muerta: «Cuelga sobre nosotros, como una jaula, como un aro, como una esfera de cristal.» Pero estas pasan rápidamente a un segundo plano ante el recuerdo de los reptiles y peces del zoológico de Londres, y de cómo una burbuja se eleva por el acuario: «La gota plateada sube abriéndose paso por una escalera de caracol.»

¿Y si la frase de Dillard es también una reflexión sobre el lenguaje descriptivo y figurativo, sobre las aventuras (y consuelos) que este dispositivo hace posibles? Un poco antes, en «Eclipse total», señala la presencia de un acuario con un enorme pez y, cerca, una jaula con un canario en el vestíbulo del hotel: «Debajo de la jaula, entre las semillas desparramadas por la moqueta, había un cubo y una pala de playa infantiles con dibujitos a juego.» El cubo y la pala reaparecen, después del eclipse, cuando Dillard está sentada en el restaurante y oye exclamar a un universitario a propósito de la corona: «¡Parecía un salvavidas! ¡Parecía un salvavidas ahí en medio del cielo!» Y así era, dice Dillard. El muchacho ha conservado el poder de crear imágenes, si bien modestas, que la ensayista ha perdido temporalmente. «La mente –la cultura– cuenta con dos pequeñas herramientas, la gramática y el lexicón: un cubo y una pala con dibujitos a juego. Así

armados, fanfarroneamos sobre los continentes y hacemos todo el trabajo del mundo. Así armados, tratamos de salvar nuestra propia vida.»

También en el vestíbulo del hotel, a las seis de la madrugada, hay seis ancianos calvos embobados frente al televisor. La mayoría están despiertos, pero parece que podrían perderse el eclipse:

Cuando menos te lo esperas te ahogas con tu propia saliva, vete a saber: lo mismo amanece muerto en un hotelito, atontado mientras ves la tele y la nieve se amontona en los puertos de montaña, viendo la tele mientras la luna esboza una media sonrisa y pasa por delante del sol y todo queda en agua de borrajas porque has perdido tu cubo y tu pala y ya te da igual.

Dillard no tiene claro que a ella, pertrechada con esas herramientas (¿o solo son juguetes?) que son la palabra y la sintaxis, se le vaya a dar mejor que a esos hombres a la hora de capturar el milagro. Pero, entretanto, no podemos ignorar que también forman parte de la frase, que componen su propio pequeño universo perezoso, que sus ancianas cabezas pelonas son esferas sueltas que orbitan el vacío del televisor a la espera de que alguna imagen se digne a aparecer.

*All dim, gently, slowly until in the dark, the absolute darkness the shadows fade.*²⁸

THERESA HAK KYUNG CHA

La artista y escritora coreano-estadounidense Theresa Hak Kyung Cha publicó su libro *Dictée* hacia finales de octubre de 1982. Una semana después la violaron y asesinaron en Nueva York. Cuesta no considerar *Dictée*, esa delicada y furiosa mezcla de autobiografía, historia, mito y arrojo vanguardista en la página como la recapitulación de la obra de Cha en imagen y palabra. Y como un texto trágicamente exacto sobre misoginia, religión, colonialismo y capital. El libro es a un tiempo íntimo y erudito, organizado alrededor de las vidas y las imágenes de su propia madre (nacida en China en el seno de una familia de exiliados coreanos), la revolucionaria coreana de principios del siglo xx Ryu Gwansun, las musas griegas, Juana de Arco y la misma Cha. *Dictée* es una novela, un ensayo, un poema en prosa y una atrevida reflexión sobre lo que significa habitar un idioma o que se te niegue hacer de él un hogar.

Al igual que su madre, al igual que Juana de Arco (una mujer que oía voces), Cha vive entre idiomas: inglés, coreano, el francés que estudió y los nombres griegos que titulan sus capítulos: Clío, Calfope, Urania, Melpómene, Erato, Talía, Terpsícore y Polimnia. (A la novena musa, Euterpe, asociada con la música, Cha la sustituye por una de invención propia, una musa de la poesía lírica llamada Elitere.) En algunos de estos capítulos, o secciones internas, Cha escribe con una prosa precisa y convencional...; por ejemplo, cuando describe el dilema lingüístico de su madre:

Madre, sigues siendo una niña. Con dieciocho años. Más que una niña, porque siempre estás enferma. Te han resguardado de la vida. Y, aun así, hablas la lengua, el idioma obligatorio como el resto. No es el tuyo. Aun cuando no sea el que conoces mejor. La lengua prohibida es tu lengua materna. Hablas a oscuras. A escondidas. La que es tuya. La tuya. Hablas en voz muy baja, hablas en un susurro. A oscuras, a escondidas.

En algún otro sitio, Cha escribe en una variedad de estilos fragmentados, habla una «lengua rota», macarrónica, que expresa la condición de encontrarse en medio, de tratar de reproducir un discurso

dictado (en todos los sentidos) para uno mismo, a uno mismo, a pesar de uno mismo. Como en este pasaje, que aparece tanto en inglés como en francés:

Poco a poco. Las comas, Los puntos.
Las pausas.
Antes y después. A lo largo. Todo advenimiento.
Todo a continuación.
Frases.
Párrafos. Silenciosos. Un poco más cerca. Más cerca.
Páginas y páginas
en movimiento
línea tras
línea
vacío a izquierda vacío a derecha, vacías las
palabras los silencios.

«Todo en penumbra, tenuemente, despacio hasta que, a oscuras, en la oscuridad absoluta la sombra se desvanece.» La frase viene de una breve y enigmática sección de *Dictée* que parece describir la experiencia (¿de quién?, ¿de Cha?, ¿de su madre?) de un cine o un teatro con las luces bajas. El capítulo se titula «Melpómene: Tragedia». Está por la mitad del libro y sigue tratando el tema de la madre de Cha más la vida familiar en Estados Unidos y la herencia de la guerra de Corea. (Cha nació en Busán durante la guerra, y la familia se trasladó a Estados Unidos a principios de los sesenta.) Esta extraña sección inicial del capítulo –una página, cuatro breves párrafos– aparece en la página de la derecha, con el mapa de Corea en la izquierda, la del Norte y la del Sur, partida por la zona desmilitarizada. Este es el párrafo inicial:

Podría estar sentada en las primeras filas. Podría estar sentada en las primeras filas. Cuanto más cerca mejor. Cuanto más. Mejor para eliminar presencias de otros rodeando mejores vistas desde esa que se abandona mucho más atrás tras más para una vista más cercana más y más frontal hasta que nada más ve solo esta singular vista. Todo en penumbra, tenuemente, despacio hasta que a oscuras, en la oscuridad absoluta la sombra se desvanece.

¿Por qué esta frase y no otra? ¿Es porque me recuerda tanto a ciertas frases de Beckett? «Una voz vuelve en sí a oscuras. Imagínate. En sí a cuestas a oscuras.» «Pero debajo de nosotros todo se movió, y nos conmovió, suavemente, de arriba abajo y de lado a lado.» Beckett, desde luego, fue uno de los muchos puntos de referencia que manejaba Cha al escribir *Dictée*. Se deja oír en los ritmos averbales de la frase, en sus consoladoras repeticiones de sonido y palabra. Pero la de Beckett

es solo una voz entre muchas, algunas de las cuales son la de Cha y otras no. (Stéphane Mallarmé fue otro interés inicial: la influencia de su tipografía itinerante es visible en las diversas disposiciones del texto de Cha, y en su gusto por el espacio.) La frase tiende a la unidad, sónica y semánticamente, toda hecha de sombrías distinciones que se disuelven en la oscuridad general. Pero al igual que Beckett –y aún más, porque en ella no es una cuestión de exilio y de afinidad escogidos–, Cha escribe desde un lugar donde ninguna lengua es verdaderamente suya, sino que debe ser exigida y reivindicada, construida y destruida, renovada y abandonada para demostrar que la autora estuvo allí.

Algo de lo que me doy cuenta luego, antes de abandonar la frase: la manera en que no hacen acto de presencia varias comas esperables – una escritora más convencional podría haber requerido una después de «despacio», y sin duda una tras «oscuridad absoluta»– hasta que todo está resbaladizo y oscurecido.

IMPRECISIÓN SALVADORA

*A slight sense of quotation marks hovers in the air but it is very slight—it may not even be there—and it doesn't dispel the atmosphere of dead-serious connoisseurship by which the room is dominated.*²⁹

JANET MALCOLM

En 1994, Janet Malcolm publicó en *The New Yorker* un reportaje sobre el pintor estadounidense David Salle, ubicado alegremente por su arte para la yuxtaposición febril y las referencias variopintas en el campo del posmodernismo. La pieza se titula «Cuarenta y un intentos fallidos», y eso es lo que pretende ser: una serie de pasajes iniciales, de extensión y enfoque diversos, para un ensayo que sigue estando –por usar la frase de Marcel Duchamp– definitivamente inacabado. ¿O sí lo está? Pese a la postura fragmentaria, autoconsciente y por lo tanto posmoderna (o «posmoderna»), en cierto modo, de Malcolm hacia su tema y su obra, «Cuarenta y un intentos fallidos» es también, para bien o para mal, un reportaje típico de *The New Yorker* en el que se da todo lo que se supone que debe darse en tales artículos y, por el hecho de estar firmado por Janet Malcolm, también un poco más desconcertante de lo esperable. Nos cuenta el bagaje de Salle, la naturaleza de su pintura y la naturaleza de su éxito, cómo se enfrentan los diversos entendidos del mundillo artístico al arte y al éxito, la sensación de Salle de que el mercado y los críticos se le han puesto en contra, la duda íntima y la autopercepción pública que de ello se desprende. A partir de muchos meses, años, de hecho, de investigación y entrevistas, Malcolm enjuicia a Salle (si eso es lo que hace, realmente) tanto por la atmósfera que lo rodea como por lo que dice y por sus obras.

Malcolm es una experta en prosa de ambientación serenamente significativa. Así es como empieza el primero de sus cuarenta y un miniensayos sobre Salle; la escritora se acerca al taller del artista:

Hay lugares en Nueva York en los que el espíritu anárquico y malmirado de la ciudad, esa forma de conducirse sin rumbo y sin freno, fundamental e irreprímible, ha encontrado puntales especialmente firmes. Ciertos transbordos entre líneas de metro, pasillos de una sordidez casi trascendente; ciertos solares de edificios en ruinas en los que los aparcamientos han brotado silenciosamente como setas; ciertos cruces creados por ilógicas confluencias de calles: todos ellos expresan con particular fuerza la inclinación de la ciudad por lo provisional y su resistencia a la permanencia, al orden, a lo definitivo.

La propia resistencia de Malcolm a las mismas cualidades la implican en una orgía de provisionalidad y conjeturas. (Lo incierto del panorama que presentan esas repeticiones de «cierto».) Una vacilación que significa, sin duda –y ahí está la clave de la pieza, por decirlo sin paños calientes–, que no nos acercamos rápidamente al propio Salle. Aquí tenemos las frases iniciales de algunos otros intentos fallidos. «El artista David Salle y yo estamos sentados a una mesa redonda en mi apartamento.» «El pintor David Salle y yo nos conocimos en otoño de 1991.» «La pintura de David Salle tiene una apariencia de misteriosa, casi preternatural, originalidad, y sin embargo nada en ella es nuevo.» «Durante toda la reunión con el artista David Salle –nos citamos en su taller de White Street para las entrevistas durante un periodo de dos años–, fui tremendamente consciente de su dinero.»

Ser tremendamente consciente, de maneras que cautivan a sus lectores y nos hacen sentir decididamente inferiores a ella, viene a ser gran parte del estilo y la potencia ensayística de Malcolm. Se la ha elogiado por cierta exposición despiadada, aunque se arrepiente del papel de recopilar las debilidades de sus sujetos: «Cualquier periodista que no sea demasiado estúpido ni engreído como para no enterarse de lo que pasa sabe que lo que hace es moralmente indefendible. Hablamos de una especie de confidente que va detrás de la vanidad, la ignorancia y la soledad de la gente para ganarse su confianza y traicionarlos sin remordimientos.» Esta frase, que abre su libro de 1990 *El periodista y el asesino*, se cita tan a menudo que se ha convertido en un cliché que dificulta la comprensión de lo que Malcolm hace como escritora. El otro aspecto que se ensalza o se desdeña es su tendencia –ya escriba sobre controversias entre psicoanalistas, juicios por homicidio o fraude, las vidas literarias póstumas de Plath y Hughes– a fijarse en (u obsesionarse con) detalles del escenario en el que tiene lugar su drama. En una reseña de *El crimen de Sheila McGough* (1999), Joyce Carol Oates escribió: «Malcolm tiene el don, o la maldición, de una imaginación alegórica para la que nada se limita simplemente a *ser*, sino que puede interpretarse en términos amplios y éticos.» En Malcolm todo *significa*, sobre todo aquello que parece insignificante, ordinario, simplemente parte del terreno sobre el que se pintará la acción.

Tenemos, por ejemplo, el friso de lugares de residencia casi demasiado significativos que describe en un reportaje de 1986 sobre Ingrid Sischy, que era por entonces la joven editora de la revista *Artforum*. «A Girl of the Zeitgeist» apareció a lo largo de dos números de *The New Yorker* y le proporcionó a Malcolm un margen considerable para pasar tiempo con Sischy y entrevistar a todo su entorno. En los párrafos iniciales, Malcolm se presenta en el ático de la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss, y se maravilla ante la

austeridad imperante, el evidente alarde de contención y buen gusto entre elementos bien escogidos y hábilmente dispuestos: un reloj de mesa de art déco con forma de búho, una misteriosa fotografía de las aguas de un mar en blanco y negro, la disposición geométrica de unas butacas azul oscuro. «Pero tal vez incluso más potente que el aura de originalidad exigente de la sala es la sensación de ausencia, la evocación de todas las cosas que han sido excluidas, han llamado la atención y no han logrado mantener el interés de Rosalind Krauss.» En cambio, el apartamento del artista y crítico John Coplans «tiene la pinta de un lugar habitado por un hombre que ya no vive con una mujer. Las zonas de trabajo y vida están excesivamente diferenciadas [...], salpicadas por montículos desordenados de trastos sobre los que un gato a rayas grises se encarama como amo y señor».

En «A Girl of the Zeitgeist», las comillas tienen una importancia capital en la historia de la carrera y el carácter de Sischy cuando Malcolm se detiene en la primera portada de revista que su protagonista supervisó como editora. Sischy decidió reproducir en la cubierta de *Artforum* la portada inaugural, de junio de 1942, de la revista *VVV*, una publicación surrealista de corta vida que apareció en Nueva York y en la que participaron Marcel Duchamp, André Breton y Max Ernst. La portada verde, llena de diagramas en collage de Ernst, deja ver el deterioro del tiempo en sus manchas y una clara quemadura de cigarrillo, y Malcolm subraya «la sensación de comillas que ayudan a imprimir la idea de una portada sobre una portada». «La sensación de comillas» denota aquí, como en «Cuarenta y un intentos fallidos», un nivel de conciencia de sí misma muy propia de su momento histórico. Separadas por casi una década, ambas portadas acotan el período no de posmodernismo en sí –un término insuficiente con aplicaciones y cronologías bastante distintas (y solapadas) en el arte, la literatura, la filosofía y la arquitectura–, sino de su entrada en el *mainstream*, la apariencia de la palabra como clave de las tendencias a la ironía, la recurrencia y la reflexividad en las artes y, hasta cierto punto, en la vida. «Comillas» es la clave para una clave, una metonimia de la *mise en abîme*.

En el ensayo de David Salle, «la sensación de comillas» deviene «una leve sensación de comillas». (O más bien, en la versión original de *The New Yorker*, «una comilla»..., un error, o una excentricidad, que se corrigió cuando Malcolm reimprimió la pieza en su libro *Cuarenta y un intentos fallidos*.) ¿Qué es exactamente esta «sensación»? ¿Dónde, cómo y quién la siente? ¿Le sucede solo a Malcolm? Lleva toda su carrera usando esta fórmula; ya aparece en lo primero que publicó en *The New Yorker* en 1963. Es un poema titulado «Thoughts on Living in a Shaker House», en el que Malcolm lamenta y se admira de la existencia dura, peculiar y cercana de sus predecesores en la casa: «Nuestra despiadada

sensación de vidas tiradas por la borda / Es, a fin de cuentas, impertinente.» Malcolm percibe la *sensación* clara y, en cierto modo, difusa e inconcreta. En un reportaje de 2016 sobre la pianista china Yuja Wang, la visita en su apartamento de Nueva York, con su Steinway y el desbarajuste general que le recordó a Malcolm, al echar un vistazo a la cama, a un dormitorio de estudiantes: «Igual había unos cuantos animales de peluche en la cama o quizá solo la sensación de haberlos..., no estoy segura porque solo estuve una vez en el apartamento.»

«O quizá solo la sensación de haberlos»... ¿Es que la impresión se disuelve con facilidad o que solo la percibe una sensibilidad tan sagaz y aguda como la de Malcolm? Es como una especie de dispositivo meteorológico que percibe la atmósfera. (En una pieza sobre la diseñadora de moda Eileen Fisher: «Sus rasgos son delicados, y tiene cierta fragilidad, la atmósfera de alguien que necesita protección.») Y esta sensación, esta atmósfera, esta aura..., bueno, «quizá ni la hay». Se supone que debemos confiar en Malcolm cuando alude a dicha sensación, y confiar de nuevo en ella cuando arroja la duda sobre eso mismo. Esto sí que es un pacto entre autor y lector, y no todo el mundo está dispuesto a aceptarlo. Cuando «A Girl of the Zeitgeist» apareció en otoño de 1986, el escritor y crítico Gary Indiana publicó en *The Village Voice* una réplica titulada «Janet Malcolm Gets It Wrong» (Janet Malcolm no lo capta). Su relativa (y admitida) ignorancia acerca del mundillo del arte contemporáneo la había hecho crédula, declaraba Indiana, ante el estatus o la decoración doméstica de sus entrevistados: «La mirada de Malcolm se pasea por la superficie de la gente, los sitios y las cosas mientras los categoriza con calma según la lógica interna de una burguesía intratable.»

En cambio, yo creo que Malcolm es la clase de escritora que considera categorías como «burgués», en cierto modo, tratables..., que como mínimo exigen intimidad, análisis, detalle y algunas concreciones antes de emitir un veredicto. E incluso entonces las cosas quedan en el terreno de la incertidumbre. Es decir, como también distingue Indiana, Malcolm toma mucho prestado de la ficción, y sobre todo de la novela realista del siglo XIX, donde una gran cantidad del drama facilita el encuadre de un personaje o de una clase a partir de ciertos detalles físicos de personas o entornos. Los juicios que emiten los personajes de las novelas tienden a ser erróneos, y aún más cuando el personaje es también el narrador. Si hay alguien que lo sabe es Janet Malcolm, para quien los grandes rusos del siglo XIX son sus guías morales y formales; y también los grandes estadounidenses: Edith Wharton y Henry James. (En «A Girl of the Zeitgeist» compara a Sischy con la Fleda Vetch y la Milly Theale de James.) Hasta una narradora omnisciente, una narradora que ha hablado con todos los que

hablarán, que ha andado por el estudio y las fiestas y el barrio durante años, recogiendo pruebas, tomando notas y haciendo valoraciones precisas..., incluso una figura así podría estar trabajando con un material que se disuelve al contacto con la mano o se desvanece ante su mirada. Una *sensación de* nos dice lo cerca que ha estado Malcolm del núcleo de las cosas, y lo mucho que duda de que el misterio del personaje sea penetrable, para empezar.

SORPRENDIÓ A SUS ZAPATOS

*paper storage, fragments of delirium eaten away by dust.*³⁰

FLEUR JAEGGY

Durante mucho tiempo he sido alérgico a los enunciados sin verbo principal. Fragmentos de oración, como dicen. Mi desagrado no iba dirigido –eso sería de locos– contra las *frases menores*, meros apartes o exclamaciones. En absoluto. A lo que me refiero es a esas oraciones, más bien palabras o frases espetadas, que se desarrollan sin verbo, pero que podrían haberse reescrito con un verbo principal, o haberse añadido a un extremo u otro de una oración más plena y convencional. Hace años corregía trabajos de literatura inglesa de estudiantes universitarios, una tarea de la que cabría esperar algo menos de rigidez por mi parte; pero cada dos por tres, en los márgenes, me veía resoplándole a mi alumnado: «Esto no es una frase.» Y hasta anotando, ya hay que ser hipócrita, «¡No frase!». Con el tiempo me curé de esta antipatía absurda. A fin de cuentas, algunos de mis escritores favoritos eran muy dados a la oración sin verbo. Elizabeth Hardwick, por ejemplo: «En el vestíbulo del hotel, músicos cansados, gafas de sol, insomnio ceniciento, abrigos opresivos, sus esposas, rubias y cansadas.»

Aquí tenemos una muestra del primero de tres ensayos breves sobre el brevísimo libro de la escritora suiza Fleur Jaeggy *Vidas conjeturales*. «Amontonamiento de papeles, fragmentos de delirio carcomidos por el polvo.» Jaeggy describe los hábitos domésticos y escribaniles, en sus últimos tiempos, del ensayista romántico Thomas de Quincey, cuya obra también ha traducido al italiano. En escasas dieciséis páginas, el autor de *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821) viaja de la guardería a su lecho de muerte, donde deja «un elegante cadáver». La vida de De Quincey no es que se despliegue, exactamente, en este breve espacio, sino que se telegrafía en una serie de instantes de vaga excepción, un friso de imágenes donde se detalla la fisonomía, la educación, el amor, la enfermedad, la imaginación, la muerte. En el segundo ensayo, Jaeggy aborda a John Keats de la misma manera, y en el tercero a Marcel Schwob, el escritor decadente que (al igual que Baudelaire) había traducido a De Quincey al francés, y cuya obra *Vidas imaginarias* (1896) es uno de los modelos para los ensayos biográficos extravagantemente reducidos y tangenciales de Jaeggy. En las tres piezas, Jaeggy nos da un informe vívido de las últimas horas de su

biografiado: De Quincey desvaneciéndose genialmente entre sus papeles, Keats expirando en Italia, la cara de Schwob volviéndose de oro bruñido mientras «la habitación humea de pena».

En estas vidas breves hay algo que no es economía ni comprensión: un tono difícil de capturar sin citar en exceso. Las frases de Jaeggy se amontonan, rareza sobre rareza, como si se hubiese extirpado un tejido conectivo.

Thomas de Quincey se volvió un visionario en 1791 cuando tenía seis años. Su hermano mayor William buscaba una manera de andar por el techo cabeza abajo como una mosca. Richard, al que llamaban Pink, se enroló en un ballenero y lo capturaron unos piratas. Los otros hermanos eran depresivos. Thomas hojeaba sin energías las páginas de *Aladino y la lámpara maravillosa*.

Jaeggy avanza a base de sencillas entregas en pasado; pero, en lugar de una historia, tenemos la impresión de que está describiendo una escena estática o un cuadro, puro presente.

En una reseña de *The New Yorker*, Sheila Heti ha dicho de las frases de Jaeggy que son «duras y compactas; más que carne, gemas. Las imágenes aparecen como relámpagos, espasmódicas, sobrecogedoras, y se esfuman». Todo esto es cierto, pero hay nudos y grano en estas imágenes, taras que el cristal de la frase parece fracturar. Aquí tenemos el retrato que hace Jaeggy de De Quincey con diecisiete años y recién llegado a Londres, donde se hace amigo de una joven prostituta: «Envuelto en una manta de cochero, unos pocos legajos y escarcha, Thomas sorprendió a sus zapatos y patinó calle abajo hasta frenar con un derrape en la esquina de Oxford Street frente a su amiguita Ann.» Aquí, la concreción biográfica –De Quincey, en efecto, se abrigaba con el papeleo legal de su casero– compite con otra cosa: un sutil acento o peculiaridad de imagen y frase que acaba siendo bastante misterioso. ¿Envuelto en escarcha? ¿Sorprendió a sus zapatos? Los verbos principales de Jaeggy y los verbos adjetivales y atributivos empiezan a hacer cosas raras. También en la frase que nos ocupa. «Carcomido por el polvo», una formulación desconcertante, ¿no? E inusual hasta para el excéntrico criterio de la creación de imágenes de Jaeggy. Los verbos del ensayo sobre De Quincey tienden siempre a la verticalidad: «En la guardería se asentaron en él sueños de espectacular grandeza [...]. La vejez descendió sobre el niño.» «Carcomido por el polvo» es de otra tendencia, que erosiona e incluso devasta lo que esperaríamos que fuese lenta acumulación.

Todo el ensayo nos ha estado dirigiendo hacia una escena en la que el polvo, los libros y los manuscritos se amontonan, combustible para los fuegos que amenazan constantemente las habitaciones alquiladas de los escritores de avanzada edad. El autor escocés James Hogg recuerda haber visitado a De Quincey en un apartamento así en

Edimburgo, donde un estrecho sendero serpenteaba desde la entrada a través de nevadas montañas de papel hasta el sitio junto a la chimenea donde escribía y ya prácticamente vivía. Aquí es donde Jaeggy aborda la escena:

Normalmente lo consideraban incendiario. «Papá, tienes el pelo en llamas», le dijo una de sus hijas. De Quincey apagó las chispas con una mano. A veces, en su estudio, el sueño se apoderaba de él, se quedaba adormilado y tiraba las velas. Sus manuscritos estaban adornados de relieves de ceniza. Cuando las llamas se avivaban demasiado corría a atrancar la puerta por miedo a que entrase alguien de repente y echase agua sobre sus papeles. Apagaba el fuego con la bata, o con la alfombra; el clérigo enjuto envolvía sus palabras en humo, cadenas, cautiverio, esclavitud. Cuando lo invitaban a cenar prometía asistir y peroraba sobre las virtudes de la puntualidad. A la hora acordada, sin embargo, estaba a saber dónde. Estudiando papeles apilados como balas de heno en una de las muchas estanterías que no recordaba haber alquilado, quizá. Amontonamiento de papeles, fragmentos de delirio carcomidos por el polvo.

El pasaje oscila entre el sucinto parafraseo de detalles extraídos por Jaeggy del archivo biográfico —«Apagaba el fuego con la bata, o con la alfombra»— y un extraño archivo que convierte estos detalles en escabrosa abstracción: «el clérigo enjuto envolvía sus palabras en humo, cadenas, cautiverio, esclavitud». En esos instantes es como si la dureza mineral de la prosa de Jaeggy se hubiese consumido entre las llamas. El fuego, el humo y la amenaza del incendio doméstico son temas recurrentes en la literatura de la autora. Es la traductora de *Los últimos días de Immanuel Kant*, de De Quincey, que es, por su parte, en gran parte, una traducción no admitida de *Immanuel Kant in seinen letzten lebensjahren*, publicado en 1804 por Ehregott Wasianski, íntimo amigo del filósofo. En la versión de De Quincey, descubrimos que el Kant decadente se vio sujeto a los mismos despistes incendiarios que el inglés: «Aquellas cabezadas extemporáneas lo exponían a otro peligro. La cabeza se le caía una y otra vez, mientras leía, sobre las velas; el gorro de dormir en tejido de algodón se incendiaba de inmediato y llameaba en lo alto.» Y esta escena hace que me venga a la cabeza la muerte de la amiga de Jaeggy, Ingeborg Bachmann, en 1973; la poeta y novelista austriaca se había quedado dormida mientras fumaba en su apartamento de Roma y se prendió fuego al camisón. En su relato breve «La habitación aséptica», Jaeggy recuerda conversaciones que ambas escritoras mantuvieron sobre la vejez. En el espacio de un breve párrafo, Jaeggy comprime violentamente el futuro incierto:

La vejez, dijo ella, es horrible. Todo es horrible, le dije yo. Con una especie de regocijo. Traté de convencerla de que todo es realmente horrible (por aquella época nuestras vidas no eran malas en absoluto), y lo decía en serio. Entonces sus ojos irradiaron felicidad y pasaron los años. Con rapidez. Cada día iba yo a Sant'Eugenio, a la unidad de quemados. Dos veces entré en un cuarto que debía

mantenerse aséptico.

Visto así, la frase –«Amontonamiento de papeles, fragmentos de delirio carcomidos por el polvo»– parece una imagen brillantemente condensada de la lenta certidumbre de la edad y la decadencia, pero también de la posibilidad omnipresente del horror y la catástrofe repentinos. A medida que los tres protagonistas de *Vidas conjeturales* se van acercando a la muerte, la enumeración lacónica de datos de sus últimos instantes (o cercanos al fin) intensifica el estilo de Jaeggy, ya de por sí en *staccato*. Sobre Keats: «Tendido en su cama, alzó la mirada hasta el dibujo rosa de las baldosas azules del techo. Se le pusieron los ojos vidriosos. Habló durante horas preso de un delirio lúcido. En ningún momento perdió sus facultades.» La ocasional frase sin verbo avanza en esta dirección, sustrayendo toda acción y abstrayendo del personaje, del actor y de lo actuado, una fría reserva de impersonalidad.

Salvo que, salvo que... llevo malinterpretando esta frase todo el tiempo, o más bien estoy leyendo la frase que no es. Dependo –no me queda otra– de la traducción al inglés, *These Possible Lives*, de Mina Zallman Proctor. (Cuando digo «dependo», quiero decir «me rindo a sus pies».) Y hasta última hora, muchos meses después de mi primera lectura de Jaeggy sobre De Quincey, no se me ocurre consultar el original en italiano: «*Forse scrutava i fogli accatastati come balle di paglia in una delle numerose dimore che non ricordava di avere affittato, depositi cartacei, frammenti di deliri smangiati dalla polvere.*» Mi frase, la frase que más me gusta de *These Possible Lives*, es parte continua de un todo, no un fragmento. «Amontonamiento de papeles» es una curiosa elección de la traductora, porque la frase *depositi cartacei* (literalmente, «depósitos de papel») sugiere una especie de declaración legal, una acumulación oficial, y se refiere a las cosas en sí, no a la acción de ser archivadas o al espacio en el que se colocan. La «acumulación de papeles», en singular, suena como si significase el hábito de amontonar del anciano, o como si se refiriese a los apartamentos, no a lo que contienen.

La primera vez que leí este pasaje pensé que las habitaciones alquiladas de De Quincey podían ser esos «fragmentos de delirio». O que la breve frase conjuraba (al mismo tiempo) algunas impresiones fantasmagóricas de la mente debilitada del comedor de opio. Y esas ideas o imágenes, esos reflejos... ¿los carcomía el polvo? No, este hilo de pensamiento estaba equivocado por completo. Tienen que ser los papeles, ajados por la luz de las velas, lo que hemos de imaginarnos empolvados y ensombrecidos por el polvo: oscurecidos así empiezan a parecer *carcomidos*. Y aquí radica el problema de llevar la imagen tan lejos, de tratar de considerarla casi literalmente: es, como nos dijo

Heti, un cristal. Pero la frase –la frase de la traductora, que no es exactamente la de Jaeggy– arrastra tanto consigo que podemos ver sus taras e inclusiones (como dicen en mineralogía), gran cantidad de material caprichosamente preservado. Muy bien podría ser que se trate de la única manera de afrontar la prosa en la actualidad, por lo menos la prosa inglesa, de recapturar la cualidad espaciosa de una literatura como la de De Quincey. Porque si tuviésemos que ensayar sus largas y envolventes frases, frases que siempre amenazaban con olvidarse de sí mismas, de dormírsenos encima como el propio ensayista, entonces no haríamos más que señalar su distancia clásica desde nuestras propias estructuras y tonos. Ya sea por una razón ulterior o como un recurso localizado, Minna Zallman Proctor nos proporciona una versión de la frase de Jaeggy que conserva, por lo brusca y enigmáticamente que se aparta de la original, la languidez visionaria de De Quincey y de su prosa.

*If Diana is present now, it is in what flows and is mutable, what waxes and wanes, what cannot be fixed, measured, confined, is not timebound and so renders anniversaries obsolete: and therefore, possibly, not dead at all, but slid into the Alma tunnel to re-emerge in the autumn of 1997, collar turned up, long feet like blades carving through the rain.*³¹

HILARY MANTEL

Evidentemente, la imagen extravagante del final –del final de la frase, del final del ensayo– es lo primero en lo que me fijo, lo que hace que me quede con la mirada fija en la pantalla, volviendo un poco atrás, silabeándolo todo en voz alta maravillado. (También buscando imágenes de los pies de Diana, princesa de Gales, cuyos pies, no es ninguna sorpresa, tienen su público erótico.) Se me ocurre una sucesión de preguntas tontas y literales. ¿Estaba lloviendo en París la noche del 30 de agosto, cuando murió? Hasta donde he podido descubrir, no. ¿Tenía los pies grandes? Sí, por lo visto, si hemos de creer este titular socarrón: «Los secretos de la talla 44 de zapato de la princesa explican por qué se enamora de puntillas.» ¿Era fan de los cuellos levantados? En los ochenta, sin duda; casi a finales de la década, en una visita oficial a Hong Kong, llevó el «vestido de Elvis» de Catherine Walker, con sus solapas incrustadas de perlas blancas estilo Las Vegas. Nada de esto explicaría la idoneidad o la extrañeza de la frase de Hilary Mantel, que cierra «The Princess Myth» (El mito de la princesa), una pieza que la novelista escribió para el *Guardian* a fin de subrayar el vigésimo aniversario de la muerte de Diana. ¿Quién o qué es este ser no solo mítico, sino que inspiró una imaginería tan intensa y una formulación tan perfecta?

Mantel reflexionaba sobre varias transformaciones sufridas por Diana: desde la adolescente privilegiada pero del montón hasta la consorte consagrada y admirada; desde la muchachita frágil hasta la víctima aterrorizada de los medios de comunicación, luego triste y elegante defensora de los desamparados abandonados a su suerte cerca de la cumbre del estado británico. Por encima de todo, su sagrada traducción de cuerpo a mito y viceversa. Diana como Asunción medieval, quizá aún con los pies visibles mientras se desvanece entre las nubes. En el lenguaje que emplea Mantel para estas exaltaciones (y degradaciones), Diana es a un tiempo carne y abstracción, su historia no es un simple paso de un estado al siguiente. Parémonos a pensar

dónde localiza o libera la frase a su princesa muerta: «lo que fluye y es mutable, lo que crece y mengua, lo que no puede fijarse, medirse, delimitarse»... ¿Qué es todo esto, exactamente? ¿Su imagen póstuma? ¿O una fuerza más difusa y general, una energía desatada a su muerte?

Algo extraño, descolocador, sucede con los dos puntos a mitad de frase: «y por lo tanto, posiblemente, en absoluto muerta»; sencillamente no fluye, desde un punto de vista gramatical, desde la primera mitad de la frase. ¿Quién o qué no está muerto? Diana, claro. Salvo que no exactamente. Después de la proposición inicial se ha esfumado como sujeto de la frase, incorporada en toda esta mutabilidad, en la *quéidad* y el uso llano (no tan llano) del verbo *estar*. De modo que, cuando vuelve a adquirir cuerpo, cuando se condensa en un fantasma, nos basta con un pronombre (*she*) que lo afiance: «y, por lo tanto, quizá no está muerta en absoluto [...]». Como resultado, nos quedamos un tanto desconcertados cuando Mantel alterna bruscamente el régimen verbal con «se desliza», y acto seguido nos entrega la imagen asombrosa y físicamente precisa de la princesa viva (o muerta viviente), que ha sobrevivido al calvario subterráneo que el destino le deparaba y emerge atildada e intrépida, como en una de aquellas fotos suyas avanzando, protegida la cara con una visera, por un campo de minas.

Es una frase vívida pero confusa, la culminación de un artículo centrado en el paso de Diana de icono a caricatura y a algo más elemental, proteico, extravagante. Es, cabe esperar, el personaje de un cuento de hadas, una doncella encerrada en un castillo, perdida entre los espejos resquebrajados de su nueva identidad real. Es como la diosa blanca descrita por Robert Graves: una criatura de forma cambiante, virgen, arpía, bruja y comadreja. En vida, su capacidad de transformación (¿o solo era necesidad?) fue puesta a prueba de manera espectacular el día de su boda con el príncipe Carlos. Mantel ya había tratado, en un artículo para la *London Review of Books*, los cuerpos proteicos de la familia real británica. Aquí la tenemos, en una especie de ensayo para nuestra frase, recordando el momento de julio de 1981 en que Diana bajó de su carruaje en la catedral de San Pablo:

Habían embutido a una chica del montón en el carruaje, pero lo que salió de ahí fue una princesa. No salió del carruaje de ninguna forma extraordinaria: eclosionó. Salió primero el extraordinario vestido, emergiendo de los orificios de un solvente. Ella tardó un largo instante en solidificarse.

Como ectoplasma, es verdad: hay fotografías de prensa de una Diana sin rostro, empequeñecida por la confección oculta de su vestido.

En otro sitio, también el *Guardian*, Mantel escribe: «Para algunos, estar muerto solo es una condición relativa; provocan más estragos que los vivos. Después del primer rigor, se recomponen y adoptan

flexibilidad en el discurso público.» Dicho de otra manera, otra de las cosas en las que se transforma Diana es en lenguaje. («La muerte es el nombre desplazado de un dilema lingüístico» escribe Paul de Man en «La autobiografía como desfiguración».)³² Mantel tiene una habilidad especial para describir este lenguaje, así como para inventar su propia versión turbulenta de este. En un artículo sobre Madonna, publicado en la *London Review of Books* en 1992, concluye: «Para todo aquel que desee convertirse en un adjetivo, Madonna es una inspiración.» Diana, sin embargo, no está sujeta a semejante reducción verbal; cuanto más encarcelada en mitología y medios, más parece escaparse algo de ella, hasta que se convierte en pura imagen, figura, poesía. (Puro *kitsch* también, sobre todo a su muerte; pero todo el texto de Mantel parece sustraerse al sentimentalismo nacional alrededor de Diana hasta que algo más duro asoma.)

Mantel, de nuevo en la *London Review of Books*: «Atravesó el paso subterráneo para renacer, pero renacida esta vez sin cuerpo físico: el objeto etéreo de cien mil fotografías, un atisbo por el rabillo del ojo, un visto y no visto.» Es en este artículo donde Mantel, a propósito del horror fingido de la prensa sensacionalista británica, se refiere a Kate Middleton como la «muñeca remendada de la que cuelgan algunos pedazos». Desde luego, no se refiere a la Kate real, sino al fantasma huesudo que aquellos mismos periódicos habían ayudado a crear. En la misma pieza, Mantel recuerda ver a la reina en una función en el palacio de Buckingham: «Ahora me da vergüenza decirlo, pero pasé la mirada sobre ella como un caníbal observa su almuerzo, tan afilada la vista como para separarle la carne del hueso.» Que es precisamente como se supone que hay que mirar a un monarca: como a un cuerpo real al que absorber despojado de su sentido regio, desmembrado en dos personas claramente, una auténtica y otra significativa.

Como estilista, Mantel es extraordinariamente buena a la hora de combinar la intimidad y el desapego que esos instantes exigen, y no solo cuando se trata de un venerable personaje de la realeza en una fiesta. En 2010 publicó un artículo sobre una cirugía reciente. No dice para qué era la operación, pero aguarda, no sin cierta querencia gótica, el macabro resultado.

A los pocos días, el personal anda manipulando mis cablecitos en espiral cuando la herida se abre por completo. De mi interior borbotean coágulos de sangre. A lo largo de las siguientes horas, días, las enfermeras hablan entre ellas en rápidos acrónimos, o construyen frases que podríamos haber oído en Haworth: «Se le están llenando los pulmones.»

Se necesita una actitud especial hacia el cuerpo humano, incluido el cuerpo propio, y hacia el idioma, para separarse de la carne herida, pletórica, congestionada, y empezar a bromear con que tu aprieto

(lingüístico) es el de una Brontë moribunda. Pero este modo de atención, y con él una desopilante extravagancia en la metáfora, la encontramos muy a menudo en la obra de Mantel. Hay un relato breve titulado «Coma» que recuerda en la madurez la excursión de la narradora para espiar a otro niño, discapacitado y desfigurado. En el recuerdo de la protagonista, o en su imaginación, este niño, la «coma» del título, aparece físicamente atenuado y sin rostro: «Vimos un espacio vacío, vimos una esfera, no tenía rasgos, no tenía significado, y la carne parecía resbalarle por el hueso.» Como en la proposición que cierra nuestra frase, no estoy seguro de qué se supone que significa esta última imagen, o más bien, materializa una imagen pero no acabo de verla. No estoy seguro de querer que se materialice.

Hay quienes piensan que así no es como debe comportarse una frase. Mantel, como nos cuenta en sus memorias *Giving Up the Ghost* (Renunciar al fantasma), incluso ha fingido ser de esa clase de gente, cuando le piden consejo sobre la escritura:

Palabras sencillas sobre papel sencillo. Recuerden lo que dice Orwell, que la buena prosa es como el marco de una ventana. Concéntrense en aguzar su memoria y pulir su sensibilidad. Recorten cada página que escriben hasta un tercio, como mínimo. Dejen de construir esos pequeños símiles ridículos. Entonces díganlo de la manera más directa y enérgica que les sea posible. Coman carne. Beban sangre. Renuncien a la vida social y no piensen que pueden tener amigos. Levántense en las horas silenciosas de la noche y píñchense la punta de los dedos para usar la sangre como tinta, ¡eso les curará la ironía!

No es solo que Mantel jamás siga su propio consejo —«Ironía es mi *nom de guerre*»—, sino que ni siquiera lo siguió en ese pasaje de severa admonición. Por no hablar de pincharse los pulgares ni de beber sangre; con el «pulir su sensibilidad» entramos ya en el peculiar repertorio de imágenes de la autora.

Escuchemos de nuevo la frase, el paralelismo perfectamente equilibrado de su primera mitad, la curiosa gramática de la segunda... Por primera vez he empezado a oír «se desliza» como participio pasado (*slid*), como si se hubiese deslizado en el túnel.

Si Diana está ahora presente es en lo que fluye y es mutable, en lo que crece y decrece, en lo que no se puede fijar, medir, restringir, no tiene limitación temporal y en consecuencia vuelve obsoletos los aniversarios: y, por lo tanto, quizá no está muerta en absoluto, sino que se desliza en el túnel del Alma para volver a emerger en el otoño de 1997, con el cuello levantado, los pies largos como palas que cavan en la lluvia.

¿Esto es ironía o es un tipo de precisión extraña? Algunos lectores pensaban que lo sabían. Cuatro meses después de aparecer «The Princess Myth», el *Times* publicó una lista de las «mejores citas

literarias de 2017» (si nos ponemos pedantes, con «citas» querían decir «entrecomillados»). La frase final del artículo de Mantel apareció bajo el encabezado «Top pseud». El empleo del prefijo *pseudo* como sustantivo, para referirse a una persona falsa, afectada o pretenciosa, se remonta a las páginas del propio *Time* en 1829. El derivado *pseud* lo utilizó, por lo visto, a mediados de los cincuenta, Richard Ingrams, futuro editor de la revista satírica *Private Eye*, que popularizó el empleo con su recopilación quincenal de citas ofensivas «Pseud's Corner». Probablemente no es injusto decir que el uso de la palabra *pseud* hoy define a un tipo concreto de hombre inglés mayor: colegio privado pero intolerante con los intelectuales, acomodado en lo material pero desconfiado con las extravagancias o la novedad en arte y literatura. Esto incluye la metáfora. La frase de Mantel la define, pese a ser una narradora histórica premiada, e independientemente de su ascenso a Dama del Imperio Británico en 2015, como alguien que *no es de los nuestros*.

Una breve coda relativa al destino contemporáneo de una frase. «The Princess Myth» apareció en el *Guardian* el sábado 26 de agosto de 2017. Como cualquier artículo en un periódico destacado, fue republicado con celeridad por sitios web de noticias. El 28, uno de estos sitios, como descubrí en el curso de mi investigación, posteo una versión brutalmente embrollada del artículo, con toda la sintaxis y la puntuación intactas, pero la elección de palabras reventada a base de sinónimos sin justificación. Y de ahí:

Si Diana está ahora presente es en lo que fluye y es mutable, en lo que crece y en lo que disminuye, en lo que no puede convenirse, cuantificarse, retrasarse, no tiene limitación temporal y en consecuencia deja anticuados los aniversarios: y, por lo tanto, quizá, no está en absoluto muerta, sino deslizada en el túnel del Alma para volver a emerger en el otoño de 1997, con el cuello levantado, los pies largos como palas que graban en el torrente.

Aquí tenemos la frase de Mantel desfigurada, vuelta una pseudofrase, mientras que su protagonista por fin renuncia a su estatus de niña humana y se dirige a las aguas y a la naturaleza –repta–, donde talla, graba, *se escribe* por fin.

DEJANDO LOS GUSTOS DE LADO

*They'll probably rock up with hash and breadsticks, and quite possibly a dim jar of drilled out green olives, and people who stay late will horse into the breadsticks and the following day there'll be shards of breadstick all over the floor, ground to a powder in places, where people have stood on the bigger shards while talking to people they don't usually talk to, or even when dancing about perhaps.*³³

CLAIRE-LOUISE BENNETT

La escritora inglesa Claire-Louise Bennett, que lleva muchos años viviendo en el oeste de Irlanda, ha pasado parte de ese tiempo trabajando en el teatro. Si le preguntan por la relación entre el escenario y esa narrativa suya en la que prima el soliloquio por encima de todo, Bennett dirá que dejó el teatro en parte para no tener que oír tantas voces disputándose el protagonismo, para poder escapar del género humano por completo, de hecho, y escuchar las voces –qué difícil es no antropomorfizar– de las cosas, los lugares, las atmósferas. Sus relatos y ensayos tratan de dicha soledad, entre otros asuntos. Y aun así, o quizá como resultado de eso, se perciben, o suenan, como *provistos de una voz* con mucha más meticulosidad que la mayoría de la narrativa que leemos en la actualidad; la protagonista de Bennett, por así llamarla, suena como si perteneciese a esa reticente comunidad de «narradoras cascarrabias» de Annie Dillard. A propósito de esto: cuando un amigo me contó que tenía que leer *Estanque*, la colección de relatos breves de Bennet, dijo que la autora había producido una narrativa que era «pura sensibilidad» y prácticamente nada más.

¿Qué le sucede a una voz narrativa así cuando se le pide, o se le pide a su inventora, que la interprete en público? He oído a gente que ha asistido a sus apariciones describir a Bennet y su estilo de lectura como «teatral», y veo (es decir, oigo) a qué se refieren. Hay puntos de insistencia en cursiva, incluso violencia, y momentos en que parece apartarse, lanzando palabras o incluso frases enteras *sotto voce*. Tiene las cadencias de un actor, se diría. Con una salvedad: ¿qué clase de actor acelera y decelera su discurso con tan poco respeto, en apariencia, por el sentido? Ahora ya la he escuchado hacerlo varias veces, un tipo de discurso que es por momentos frenético y medio ausente. Sucede, por ejemplo, en una lectura que acabo de ver en línea, cuando está recitando el relato del que viene esta frase..., se detiene justo antes del párrafo donde se encuentra. El efecto aquí

parece calculado, ideal, porque «Finishing Touch» (Toque final) es un relato que trata básicamente de presencia y aplazamiento, un apresurarse visionario hacia la certidumbre y el retirarse a... ¿qué? Trata sobre verse arrastrado con una misma y no dejarse arrastrar. Tal vez.

La frase en cuestión se refiere a invitados, y sobre qué se les puede pedir que traigan a una fiesta en materia de comida y bebida. Los hay que tienen, sin duda, intereses culinarios definidos, o gustos fijos, que la narradora ya ha observado, y por tanto puede pedirles que aporten, digamos, lo habitual. «Y, naturalmente, habrá uno o dos a los que les das manga ancha porque, dejando los gustos de lado, nunca han demostrado interés discriminatorio alguno en lo que comen.» Ahora bien, ¿esos individuos asistirán y se portarán bien en la fiesta? Es lo que quiere saber nuestra frase.

A un cierto nivel, el de sus adverbios, la frase representa con mucha claridad su propia contingencia. Todo lo que a la fiesta se refiere es incertidumbre: fijémonos en la presencia de *probably*, *possibly* y *perhaps*, así como en su afinidad aliterativa. Qué sensación más clara nos proporciona la narradora anónima de Bennett de un acontecimiento que al mismo tiempo permanece en suspensión. La frase parece ganar en precisión y seguridad a medida que avanza, pero luego tenemos el *perhaps* final que lo desbarata todo de nuevo. ¿Y acaso no es esta oscilación entre lo exactamente exacto y lo vago hasta el desmenuzamiento..., no es acaso todo esto más bien la forma o la estructura o la mismísima clave de una fiesta? Todo organizado con precisión para que pueda desbaratarse agradablemente, que todos los invitados (¿las palabras?, ¿las frases?) se sientan como en casa y al mismo tiempo aventurados. Las fiestas son algo frágil.

Aminora, vuelve atrás. La frase sale de uno de los veinte relatos, algunos de los cuales son extremadamente cortos y sesgados, y en ese sentido, además de por su talante, me recuerdan a los de Lydia Davis. Otros de *Estanque* son novedosos o extraños en su sintaxis o en el vocabulario, hasta el punto de que ciertos lectores los llamarán «experimentales». La mayoría de los relatos –todos parecen compartir una misma narradora– tratan de una mujer que vive en una casa de campo casi en total soledad en lo que tiene que ser el oeste de Irlanda. Se podría decir que prácticamente no «sucede» nada en estos relatos, salvo que nada deja de suceder en su intensa, divertida y aterradora atención al mundo limitado (¿lo es?) que habita. Está obsesionada, no, poseída, por cosas que tiene a mano en su casita; por recipientes, instrumentos, accesorios y muebles, ninguno de los cuales se quedan como ni donde los quiere. Los productos con los que vuelve de sus salidas al pueblo más cercano se apiñan en un despliegue estéticamente consolador pero provisional.

Berenjenas, calabacines, espárragos y tomatitos en rama se ven tremendamente cucos todos juntos y no es ninguna sorpresa que cualquiera pueda experimentar un súbito deseo de sentarse en algún momento del día a intentar con una paleta y un pincel transmitir la exótica pátina de tal conjunto incontenible de hortalizas ilustres ahí colocadas con primor en el alféizar.

Hay muchas cosas «agradables» en el universo domesticado de *Estanque* —«Una especie de mermelada negra en mitad del porridge es muy agradable, impresionante, de hecho», «Es muy agradable comer naranjas después de pasarte siglos manteniendo relaciones sexuales»—, y esta palabra parece denotar una fragilidad o una cualidad quebradiza exquisitas tanto como algo complaciente o preciso.

En realidad, los relatos de Bennett están llenos de este tipo de palabras y frases ordinarias, incluso deplorables. *En realidad* es otra, y también *incluso*. Lo mismo que *de hecho*, *ya que lo preguntas* y *por la sencilla razón de que*.^{*} El efecto es, para empezar, hacer que el lector no solo se sienta interpelado sino agarrado por las solapas, importunado, y que se prepare para que lo tengan un buen rato, escuchando y posiblemente buscando la manera de escaparse. En segundo lugar, es la propia narradora (como un narrador de Beckett) quien está atrapada en su propia volubilidad, prácticamente incapaz de callarse. Tira adelante, como una frase que ha alcanzado su final lógico pero entonces añade más materia, proposición tras proposición, sin preocuparse de la cohesión original. La narradora se deja llevar por completo en el modo y en el grado de tratamiento del mundo, así como en su lenguaje, que se desenrolla sin fin, enredado en sí mismo por la rima y la repetición.

«Creo que voy a celebrar una fiestecita. Una velada organizada al detalle pero sin ínfulas. A fin de cuentas, tengo tantísimos vasos. Y, a fin de cuentas, aquí se está tan bien.» Las frases iniciales de «Finishing Touch» hacen algunas de las cosas que comentaba. Tenemos el nerviosismo de la narradora, su devoción por las cosas, su adicción a ciertas frases banales («a fin de cuentas») y a su repetición en poco espacio. Las reflexiones suceden a su motivación para celebrar una fiesta, para empezar (es por el verano, decide), sobre a quién invitar y a quién no, obviamente, y sobre dónde se colocarán los invitados en su estrecha casa. Tenemos el problema de la otomana y quién se sentará en ella; espera que sea una amiga suya en concreto. De hecho, tiene ya en mente, más o menos claros, un montón de detalles sobre la fiesta. Se pregunta cómo iría la cosa con su otomana si ella fuese una invitada en esta reunión:

Pero supongo que llegaría un poco tarde y ya habría alguien sentado en la otomana muy cómodamente, con un vaso lleno, casi seguro, y charlando con alguien de pie, alguien también con una copa llena de vino, así que me quedaría

en pie también con la punta de los dedos sobre una mesa, a lo mejor, cosa que tampoco estaría tan mal, y, de todas formas, la gente se mueve, pero, aun así, no querría dar a entender muy a las claras cuánto me gustaría sentarme ahí, en la otomana; ¡desde luego no iría directa hasta ella!, no, tendría que pulular y apoyarme en unos cuantos sitios antes de atreverme a acercarme de manera que, cuando por fin consiguiese sentarme en la otomana, pareciese algo completamente natural, como si hubiese acabado ahí sin ningún esfuerzo ni deliberación.

Nuestra frase no es ni tan elaboradamente precipitada ni tan imaginativa como esta, sino más corta, más sobria, menos tensa emocionalmente. Y, aun así, la de riesgos que asume: con el futuro ordinario e impredecible que representa una fiesta veraniega; con sus repeticiones de sonido y sentido, se antojan guirnaldas de luces (si una se apaga, se va todo al garete); con su dicción colorida y su semántica opaca por momentos; con la declinación de su frase final. ¿Cuántas proposiciones? Seis, que yo haya contado, ¿o son siete, porque esperaríamos una coma antes de «*and the following day*»? Esta es una de las cosas que admiro de Bennett, su capacidad para privarse de comas cuando le apetece, y esto en una prosa que por lo general va guiada por las comas, construida a base de proposiciones, muchas de ellas muy breves, a un tiempo jerárquicas y –¿cómo decirlo?– no solo consecutivas, sino, en cierto modo, estacionales. La ausencia de una coma es una de las maneras por las que logra una sensación de deslizamiento, de dejarse llevar. Otros trucos en la misma línea, dispositivos calculados con este objetivo: las contracciones casi rimadas, «*they'll*» y «*there'll*», cuyo emparejamiento anuncia un cambio que acto seguido deshace, que va de la probabilidad a la profunda convicción de cómo se dará la cosa.

Bennett es una muy agradable hacedora de frases; es el recordatorio de que «hacedora de frases» tendría que ser un término artístico digno de admiración, no un insulto reservado a escritores juzgados como insuficientemente sólidos, demasiado fiados al lenguaje. ¿Qué otra cosa tenemos aparte de nuestras frases, que se amontonan? *Estanque* está lleno de ejemplos admirables (las cursivas son mías): «toda clase de *hojas despatarradas* tendidas en aceite y vinagre», o «Me sentía particularmente *magnánima y grácil*». En la frase que nos ocupa hay unas cuantas cosas que me llaman la atención. La «*dim jar of drilled out green olives*», de entrada: la leve afinidad de *dim* y *drilled*, claro –¿por qué no un guión entre «*drilled*» y «*out*»?–, pero también la mordaz imagen evocada de un regalo inadecuado. ¡Y pensar en las olivas como taladradas de parte a parte! Como las grandes cuentas de jade de un collar. Y la oscuridad del tarro, como verdes aguas quietas de un estanque.

Ya es hora de que hable del «*horse into*». Lo que significa es evidente;

seguro que se imaginan el empapuzarse ebrio o fumado que implica, pero que me maten si soy capaz de desentrañar el cómo ni el por qué significa lo que significa, idiomáticamente hablando. «*Horse into*» no es una perífrasis reconocida por el Oxford English Dictionary, aunque encontrarán varios empleos atléticos o musculares del verbo *to horse*. Puede significar «arrastrar»: *horsing over*, más que *into*. O arrastrarse a uno mismo. («*Haul it over, haul it over*», dice Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña*, mientras se hace pasar por Susie La Veleta, la novia de un gánster. Bien podría haber dicho «*horse it over*» con el mismo sentido. En Irlanda también se estila el *hare over*, una construcción muy flexible, lo mismo da una yegua que un caballo.) Puede significar «*hoist*» (izar), que podría ser el resultado de alguna confusión fonética histórica. Y luego tenemos «*horsing around*» (liarla): el tipo de alboroto propio de un potrillo que solía hacer exclamar a mi padre: «*stop that horseplay*». Nunca he oído ni leído «*horse into*», pero tiene todo el sentido del mundo.

Me acabo de dar cuenta –quien lento lee, lento piensa– del curioso flujo temporal-sintáctico de la frase. Una cosa lleva a la otra, toscamente unido todo por la conjunción copulativa. La primera parte, «*hash and breadsticks*», apenas tiene importancia. Es la segunda, «*and quite possibly*», la que nos hace avanzar, por unos momentos, por lo que parece un sendero plausible y sin interrupciones: «*and quite possibly a dim jar of drilled out green olives, and people who stay late will horse into the breadsticks and the following day there'll be shards of breadsticks all over the floor [...]*». Pero el caso es que cada *and* es una exclamación, no una declaración de proximidad o de progresión. *And* nos lleva a un lugar más allá del comportamiento esperable del invitado a una fiesta, a un territorio de pura conjetura e incluso fantasía. Y desde esta atalaya observamos los detalles a nuestros pies: palitos de pan rotos, bailes inconexos.

Observemos esta frase final: «*or even when dancing about perhaps*». No es propio de Bennet sonar tan pasada de vueltas. Tenemos el *or* inicial de la frase –se acabaron los *and*–, que para mí marca una ocurrencia súbita, no una intensificación de la visión de la fiesta por parte de la narradora. Pero ¿por qué *incluso*, cuando el baile demorado y triturador de palitos de pan apenas suena sino como a una extensión del tanteo de la oración? Quizá este *incluso* es la definición exacta de lo gratuito, el órgano vestigial de la fiesta y de la frase... ¡su apéndice! Algo así como el *incluso* del título de Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros, incluso*. Pero no: la labor de atenuación deliberada complementaria sin duda se confía al *about* de *dancing about*. Qué diferencia hay entre *dancing* y *dancing about*, si no es que la segunda es lo que solemos hacer a última hora y tal vez un poco perjudicados en una fiesta en una casita de campo a las afueras de la

ciudad cuando conocemos lo suficiente a la anfitriona como para que nos invite sin que ni nosotros ni ella nos preocupemos de asegurarnos de que traigamos algo rico para comer o beber. «*Or even when dancing about perhaps*»: suena como una adenda, a la frase y a la fiesta. Un final bastante flojo, después del cual es hora de parar y dar la noche por acabada. La palabra que usó mi amigo, «sensibilidad», ¿es el término adecuado para las intensidades reflexivas de la extraña narradora de Bennett? Es una palabra anticuada, pero ¿de qué otra manera podemos describir esta niebla de sentimientos, vínculos y fantasías en que se ha convertido la narradora y que expresa con tanta precisión, si bien enigmáticamente, en su prosa?

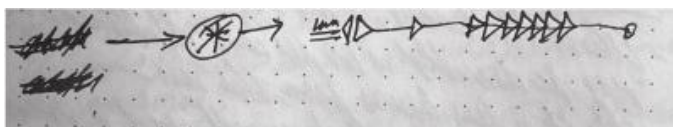
O CUALQUIER FRASE QUE NO SEA ESTÚPIDA

*At any rate, there is a rolling, all-pervasive upwash of dread, one great, hot, shooting surge of dread-sensation through mind and body, a senseperhaps?—of Time, carrying a body from Sunday night to Monday morning, to every Monday morning after that, and on and on, willy-nilly, to extinction, a mountainload of moments forcing the body from now to then, from drab to drab, from exposure to exposure, this progress, this exasperating, non-negotiable, obliterating motion forward into the dark—the dark what?*³⁴

ANNE CARSON

En su narración (un género que la poeta no suele admitir) titulado «Otra vez Flaubert», Anne Carson está escribiendo sobre un escritor que intenta escribir, y que también está pensando en Flaubert, cuya lucha con su prosa fue constante y dolorosa e implicaba horas de embotada agonía en el sofá por cada martirizante tentativa con la frase. Y aquí notamos, en las asombrosas líneas de Carson, que tratan de entrada sobre la renuencia de su narradora a darse un baño, motivada por sus recuerdos infantiles de agitadas noches de domingo, sentimos el temor que acompaña a la composición de frases para echarlas al vacío. (Emerson, en su diario, en 1834: «Quien hace una frase, como cualquier otro artista, lanza al infinito y construye una carretera al caos y la vieja Noche, y la siguen quienes la oyen con cierto placer exaltado y creativo.»)

Menudo giro nos aguarda al final, como si la propia frase fuese la avalancha del temor y el hablante por fin (pero ¿por cuánto tiempo?) se las hubiese arreglado para contener su monólogo catastrofista y dar un paso atrás solo para oír o leer a medias su frase y confundir un sustantivo (oscuro) por un adjetivo (oscuro) y así no interrumpir, sino aumentar, su miedo. A no ser, claro, y parece bastante probable, que este momento típicamente irónico de Carson —percibo el tono con el que podría leerlo en público— en que algo así como una voz autorial interviene pícaramente, mordaz, socarrona y de vuelta de todo, de manera que el «¿oscuro qué?» señale no un aumento del temor sino la distancia de autoconservación del ser frente al ser. Creo yo que quizá es eso lo que sucede, pero la verdad: he intentado tomar apuntes sobre la frase y lo único que he conseguido es este garabato ambiguo



*Inadmissible information is inadmissible because it provokes a kind of social discomfort, like how if a group of poor people are in the room with one not-poor person the poor people might without conferring about it work together to carefully conceal their own poverty for the benefit of the other, not-poor person, sometimes going so far as to increase their poverty by paying for the things they cannot afford.*³⁵

ANNE BOYER

Hay muchísimas cosas –en parte es un libro sobre cosas– de las que admirarse en el *Garments Against Women* (Prendas contra la mujer) de Anne Boyer, publicado en 2015. Algunas pertenecen a la categoría de lo que podríamos llamar *tema en cuestión*. Boyer es una poeta que aborda un inconmensurable abanico de ideas, experiencias, historias, intimidades, abstracciones y, como aquí, realidades políticas. (Las realidades políticas tienen la costumbre de disfrazarse de, o como, cuestiones de protocolo interpersonal.) En *Garments Against Women* escribe sobre literatura en cuanto que dominio de los terratenientes; qué significa estar bien o feliz en una sociedad que exige y niega las condiciones de bienestar y felicidad; el estado de no escribir, también conocido como vida; los inconvenientes de hacer (ropa sobre todo, también libros) lo posible, o lo imposible, por oponerse a la vida digital; lo que puede significar ser mujer y poeta, para acabar de rematarlo, en el escenario del imperio putrefacto del Capital. E invoca a muchos autores: Rousseau, Baudelaire, Lautréamont, Artaud y Mary Wollstonecraft entre ellos; esta última aporta un epígrafe: «Como los acontecimientos de su vida pasada la atenazaban, decidió comunicarlos detalladamente con los sentimientos que la experiencia y una razón más madurada le dictaban de manera natural.»

Garments Against Women es una colección de poemas, un ensayo o ensayos, unas memorias y (o) un alegato. Lo han descrito como un libro de fragmentos, quizá porque esa es la forma a la que hoy damos mayor prioridad. La brevedad, la distracción, la disyunción, el aforismo, la agudeza, el montaje, la cita, la incompletitud y el estropeamiento: esas van a ser nuestras condiciones contemporáneas y las reacciones estéticas que se promueven para nuestras condiciones. Pero hay fragmentos y fragmentos. Los de Boyer tienen una solidez poco común; son lógicos y desprovistos de lírica, se asientan en la página como monumentos, más que como *pensées* fugaces. Es una

escritora de *párrafos*. (Con espacios en blanco a un extremo y otro, sin sangrías: una manera de organizar el tema en la página, o más bien en la pantalla, que hoy nos resulta natural, aunque para nada lo es.) Sí, claro, Boyer ha pensado en Gertrude Stein y en qué conmueve más, una frase o un párrafo. A veces, como pasa en esta frase, la frase es también un párrafo. Las implacables exigencias lógicas de Boyer, entre varios adjetivos, adverbios y preposiciones cortos, mucha repetición de términos –*información, inadmisibile, pobres, no pobre, pobreza*–, y creo que es eso lo que más me impresiona de la oración. Las repeticiones no son como las de Stein, todas dirigidas al oído, sino que poseen una potencia gráfica: esta frase (este párrafo) se eriza con las repeticiones. Es una especie de premura, una especie de furia.

Hacia el final de *Garments Against Women*, Boyer relata una narración del *Émile* de Rousseau, vuelto a contar más tarde por Wollstonecraft en *Vindicación de los derechos de la mujer*. Rousseau conoció, según cuenta, a una muchacha que, ansiosa por aprender a escribir antes que a leer, no dejaba de grabar la letra O con una aguja..., ninguna otra letra, solo un desfile de oes. Hasta que un día se vislumbró en el espejo mientras escribía y, al juzgarse rara o fea, abandonó en seco su práctica. Según Rousseau, la anécdota señala la natural vanidad de las mujeres: una lección que Wollstonecraft desdeña por «ridícula». Dice Boyer: «Rousseau creía que las oes eran oes, pero cada O podría haber sido, además, todas las letras, y todas las palabras para la muchacha: cada O un inicio, un planeta, un anillo, una palabra, una pregunta, una gramática. Una O podría ser un ojo, otra una boca, otra una magulladura, otra un cálculo.» En un reguero de oes, la muchacha podría haber estado diciendo: «Distingo la silueta cercana de la fuente.» O: «Las manzanas son más pequeñas que el sol.» O: «Mi madre.» O, o, o, o, o era un código revolucionario, y cuando dejó la pluma fue porque ya había escrito todo lo que necesitaba escribir.

LECTURAS

- Baldwin, James, *Collected Essays*, Nueva York, Library of America, 1998.
- Balliett, Whitney, *Collected Works: A Journal of Jazz 1954-2000*, Nueva York. St. Martin's Press, 2000.
- Barthes, Roland, *Album: Unpublished Correspondence and Texts*, trad. de Jody Gladding, Nueva York, Columbia University Press, 2018.
- , *Empire of Signs*, trad. de Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1983. (Versión española: *El imperio de los signos*, trad. de Adolfo García Ortega, Barcelona, Seix Barral, 2007.)
- , *The Pleasure of the Text*, trad. de Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1975. (Versión española: *El placer del texto*, trad. de Óscar Terán y Nicolás Rosa, Madrid, Siglo Veintiuno, 2007.)
- , *Sade/Fourier/Loyola*, trad. de Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1976. (Versión española: *Sade/Fourier/Loyola*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 2010.)
- , *S/Z*, trad. de Richard Miller, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1991. (Versión española: *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo Veintiuno, 2001.)
- Beckett, Samuel, «The Capital of the Ruins», en O'Brien, Eoin, *The Beckett Country*, Londres, Faber & Faber, 1986. (En versión española se ha publicado *La capital de las ruinas*, trad. esp. de Federico Corriente, Iñigo García-Ureta, Cristina Járboles y Miguel Martínez-Lage, Segovia, La Ñña Rota, 2007.)
- , *The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 1986. (En versión española se ha publicado *Teatro reunido*, trad. de José Sanchis Sinisterra, Ana M.^a Moix y Jenaro Talens, Barcelona, Tusquets, 2006.)
- , *The Letters of Samuel Beckett, tomo 2, 1941–1956*, ed. de George Craig et al., Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Bennett, Claire-Louise, *Pond*, Dublín, Stinging Fly, 2015. (Versión española: *Estanque*, trad. de Laura Wittner, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.)
- Benjamin, Walter, *The Arcades Project*, trad. de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999. (Versión española: *Libro de los pasajes*, trad. esp. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005.)
- Bowen, Elizabeth, *A Time in Rome*, Londres, Vintage, 2003.
- Boyer, Anne, *Garments Against Women*, Londres, Penguin, 2019.
- Brennan, Maeve, *The Long-Winded Lady*, Dublín, Stinging Fly, 2017. (Versión española: *Crónicas de Nueva York*, trad. de Isabel Núñez, Barcelona, Alfabia, 2011.)
- Brontë, Charlotte, *Villette*, Londres, Penguin, 1979. (Versión española: *Villette*, trad. de Marta Salís, Barcelona, Alba, 2005.)
- Browne, Sir Thomas, *The Major Works*, ed. de C. A. Patrides, Londres, Penguin, 1977. (Versión española: *La religión de un médico y El enterramiento en urnas*, trad. esp. de Javier Marías, Madrid, Reino de Redonda, 2002.)
- Carson, Anne, «Flaubert Again», *The New Yorker*, 22 de octubre de 2018.
- , *Short Talks*, Londres-Ontario, Brick Books, 1992. (Versión española: *Charlas Breves*, trad. esp. de Ezequiel Zaidenweg, Buenos Aires, Zindo & Gafuri Ediciones, 2015.)

- Cha, Theresa Hak Kyung, *Dictée*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- Davis, Lydia, *Essays One*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2019. (Versión española: *Ensayos I*, trad. de Eleonora González Capria, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021.)
- Didion, Joan, *Telling Stories*, Berkeley, California, The Friends of the Bancroft Library, 978.
- , *The 1960s & 70s*, ed. David L. Ulin, Nueva York, Library of America, 2019.
- , Pies de foto sin acreditar, *Vogue* (EE. UU.), 1 de agosto de 1965.
- , *The Year of Magical Thinking*, Nueva York, Knopf, 2005. (Versión española: *El año del pensamiento mágico*, trad. de Javier Calvo Barcelona, Penguin, 2015.)
- Dillard, Annie, *Teaching a Stone to Talk*, Edimburgo, Canongate, 2017. (Versión española: *Enseñarle a hablar a una piedra*, trad. de Teresa Lanero, Madrid, Errata Naturae, 2019.)
- De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater*, Londres, MacDonald, 1956. (Versión española: *Confesiones de un inglés comedor de opio*, trad. de J. Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2001.)
- , *The Works of Thomas De Quincey*, ed. de Grevel Lindop, Londres, Pickering and Chatto, 2000–2003.
- Donne, John, *Selected Prose*, Londres, Penguin, 1987. (Versión española: *Paradojas y devociones*, trad. esp. de Andrea Rubín, Valladolid, Cuatro, 1997. Otras versiones consultadas: *Devociones y duelo por la muerte*, trad. esp. de Jaime Collyer, Barcelona, Navona, 2018; *Elegías y canciones*, trad. esp. de Víctor Pozanco, Barcelona, Ocnos, 1973.)
- Eliot, George, *Middlemarch*, Londres Penguin, 1994. (Versión española: *Middlemarch*, trad. de José Luis López Muñoz, Barcelona, Alba, 2000.)
- , *The Journals of George Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Fish, Stanley, *How to Write a Sentence: And How to Read One*, Nueva York, Harper, 2011.
- Gass, William H., *Habitations of the Word*, Nueva York, Simon & Schuster, 1984.
- Hardwick, Elizabeth, «Billie Holiday», *The New York Review of Books*, 4 de marzo de 1976.
- , *The Collected Essays*, Nueva York, New York Review Books, 2017.
- , *Sleepless Nights*, Nueva York, New York Review Books, 2001. (Versión española: *Noches insomnes*, trad. de Marta Alcaraz, Barcelona, Navona, 2018.)
- Jaeggy, Fleur, *These Possible Lives*, trad. de Minna Zallman Proctor, Nueva York, New Directions, 2017. (Versión española: *Vidas conjeturales*, trad. esp. de María Ángeles Cabré, Barcelona, Alpha Decay, 2013.)
- Koestenbaum, Wayne, *Notes on Glaze*, Nueva York, Cabinet Books, 2016.
- Malcolm, Janet, «Forty-One False Starts», *The New Yorker*, 11 de julio de 1994.
- , *Forty-One False Starts*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2013. (Versión española: *Cuarenta y un intentos fallidos*, trad. esp. de Inga Pellisa, Barcelona, Debate, 2015.)
- , *Nobody's Looking at You: Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2019.
- Mantel, Hilary, *The Assassination of Margaret Thatcher: Stories*, Londres, Fourth Estate, 2015. (Versión española: *El asesinato de Margaret Thatcher*, trad. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Destino, 2015.)
- , «Meeting the Devil», *The London Review of Books*, vol. 32, n.º 21, 4 de noviembre de 2010.
- , «The Princess Myth», *The Guardian*, 26 de agosto de 2017.
- , «Plain Girl's Revenge Made Flesh», *The London Review of Books*, 14, n.º 8, 23 de abril de 1992.

- , «Royal Bodies», *The London Review of Books*, 35, n.º 4, 21 de febrero de 2013.
- Moran, Joe, *First You Write a Sentence*, Londres, Viking, 2018.
- O'Hara, Frank, *What's With Modern Art?*, Edición de Bill Berkson, Austin, Mike and Dale's Press, 1999.
- Pater, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Londres, Fontana, 1964.
- Ruskin, John, «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century», en *The Works of John Ruskin*, vol. XXXIV, ed. de E. T. Cook y A. Wedderburn, Londres, George Allen, 1908.
- , *Selected Writings*, Oxford, Oxford University Press. (En español se han publicado *Fragmentos escogidos*, trad. de Edmundo González-Blanco, M. Ciges Aparicio y Julián Besteiro, y *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, trad. de Carmen de Burgos, Barcelona, Biblok, 2016.)
- Sebald, W. G. (1998) *The Rings of Saturn*, traducción de Michael Hulse, Londres, The Harvill Press.
- Smithson, Robert, *The Collected Writings*, ed. de Jack Flam, Berkeley, University of California Press, 1996. (Versión española: *Selección de escritos*, trad. de María Orvañanos y Eva Quintana Crelis, México, Alias, 2018. También se encuentra publicado *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, trad. esp. de Harry Smith, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.)
- Sontag, Susan, *Debriefing: Collected Stories*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2017. (Versión española: *Declaración. Cuentos reunidos*, trad. esp. de Aurelio Major, Barcelona, Literatura Random House, 2018.)
- Stein, Gertrude, *How to Write*, Nueva York, Dover, 1975. (Versión española: *Aprender a escribir*, trad. de Itziar Hernández Rodilla y Paula Zumalacárregui Martínez, Castejón, Greylock, 2021.)
- , *Look at Me Now and Here I Am*, Londres, Penguin, 1990.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Londres, Bloomsbury, 2006. (Versión española: *Hamlet*, trad. de Ángel Luis Pujante, Barcelona, Planeta, 2010.)
- Tufte, Virginia, *Artful Sentences: Syntax as Style*, Cheshire, Connecticut, Graphics Press, 2006.
- Woolf, Virginia, «On Being Ill», *The New Criterion*, enero de 1926. (Versión española: *Estar enfermo*, trad. de María Tena, Barcelona, Alba, 2019.)
- , *Selected Essays*, ed. de David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2008. (En versión española se han publicado *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. de Andrés Bosch, Barcelona, Lumen, 1980, y *El viejo Bloomsbury y otros ensayos*, trad. de Federico Patán, UNAM, México, 1999.)

AGRADECIMIENTOS

Algunos de estos artículos –los que hablan de Hardwick, Donne, Woolf, Dillard, Mantel, Eliot y Jaeggya– aparecieron por primera vez en la revista *Cabinet*; agradezco enormemente a Sina Najafi, la jefa de redacción, su entusiasmo y su rigor. El artículo sobre Joan Didion fue un tanteo que formó parte de «The Virtual Sentence», un evento en el espacio *Cabinet* de Berlín, en enero de 2020; mis agradecimientos a Jeff Dolven, Jan Mieszkowski, Sally O'Reilly y Elena Vogman. Una versión del que aborda a Shakespeare se publicó en *Walker and Walker-Nowhere Without No(w)*, el catálogo de una exposición de 2019 en el Irish Museum of Modern Art.

Wayne Koestenbaum me dio pie con la frase de Claire Louise Bennett; John Vaughan me (re)dirigió hacia Elizabeth Bowen; a Whitney Balliett ni siquiera lo conocía hasta que se lo leí mencionar a Sam Stephenson. A Theresa Hak Kyung Cha la conocí por el libro de Cathy Park Hong *Minor Feelings*. Mis alumnos y mis colegas de la Queen Mary University de Londres y el Royal College of Art me ayudaron a formular mis pensamientos sobre muchos de los autores sobre los que aquí se habla.

Mi más sincero agradecimiento a Olivia Laing y Ian Patterson.

Gracias a mis editores Jacques Testard y Susan Barba, y a todo el personal de Fitzcarraldo Editions y New York Review Books. Este libro también ha sido posible gracias a una generosa beca del Arts Council England.

Emily LaBarge fue la primera persona que me sugirió que escribiese un libro sobre frases... Su influencia es palpable en cada página.

Los errores y omisiones son míos y solo míos.

[←1]

«Dentro del vientre de nuestra madre hay una mortaja que crece con nosotros desde el momento de nuestra concepción, y envueltos en esta *mortaja* salimos al mundo, porque venimos a buscar *una tumba*; y, al igual que a los presos se les puede poner en libertad bajo fianza, una vez el *vientre* nos ha puesto en libertad, seguimos ligados a él mediante *sogas* de carne, mediante una *cuerda* que no nos deja ni marcharnos ni quedarnos.» (N. del T.)

[←2]

«El tiempo, que anticúa las Antigüedades, y tiene la capacidad de transformar en polvo todas las cosas, ha perdonado, sin embargo, a estos Monumentos *menores.*» (N. del T.)

«Ya en este año de 1845, merced a la sucesión de grandes revoluciones a lo largo de cincuenta años entre los reinos de la tierra, merced al continuo desarrollo de enormes logros de la física –el vapor en todas sus aplicaciones, la luz bajo el yugo del hombre como una esclava, las fuerzas del cielo que descienden sobre la educación y las aceleraciones de la imprenta, fuerzas del infierno (en apariencia, pero también celestiales) que vuelven sobre la artillería y las fuerzas de la destrucción–, el ojo del más observador sereno se ve abrumado; la envidia de una especie de seres fantasmagóricos que se mueven entre nosotros atormenta nuestro cerebro; y resulta demasiado evidente que, a menos que este ritmo tremebundo de avance no se ralentice (algo que no parece esperable) o, lo que es felizmente probable, se fuerce hacia la religión o la filosofía profunda, radiarán con fuerza centrífuga contra esta vida tormentosa tan peligrosamente centrípeta llegados al vórtice de lo meramente humano, desamparado, la tendencia natural de un tumulto tan caótico que tiene que ser para mal; para algunas mentes, la locura, para otras, una reacción de carnal letargo.» (*N. del T.*)

[←4]

«La droga fraguó» podría ser una buena opción a la hora de traducir la frase, aunque daría pie a otras discrepancias y nos dejaríamos varias acepciones por el camino, como se verá a continuación. (*N. del T.*)

[←5]

«Nuestros ánimos son propensos a transportar con ellos imágenes que se suceden unas a otras como las imágenes de linterna mágica de una cabezada; y en ciertos estados de embotada desolación Dorothea siguió viendo durante toda su vida la vastedad de San Pedro, la enorme cúpula de bronce, la intención exacerbada en las actitudes y adornos de los profetas y evangelistas de los mosaicos en lo alto, y los cortinajes rojos colgados en Navidad y que se extendían por todas partes como una enfermedad de la retina.» (*N. del T.*)

«Esta mañana, la tormenta más espantosa y terrible que recuerdo. Me despertó a las seis, o poco antes –luego venga a tabletear incesantemente como los vagones de equipaje de un tren; una imitación bastante espantosa–, el aire hecho una masa asquerosa de niebla sofocante y fétida, como humo; lluvia escasa, pero truenos cada vez más contundentes, acompañados de relámpagos que zozobraban vagamente por todo el aire y, para rematar, un terrorífico rayo doble de un fuego rojizo-violeta, no bifurcado o en zigzag, sino en riachuelos ondulados: dos al mismo tiempo con veinte o treinta grados de separación que se me quedaron en la retina durante por lo menos medio segundo, seguidos de un tremendo repique de artillería; nada de estallidos traqueteantes ni de restallar irregular, sino zambombazos.» (*N. del T.*)

«Esta mañana, la tormenta más espantosa y terrible que recuerdo. Me despertó a las seis, o poco antes –luego venga a tabletear incesantemente como los vagones de equipaje de un tren; una imitación bastante espantosa–, el aire hecho una masa asquerosa de niebla sofocante y fétida, como humo; lluvia escasa, pero truenos cada vez más contundentes, acompañados de relámpagos que zozobraban vagamente por todo el aire y, para rematar, un terrorífico rayo doble de un fuego rojizo-violeta, no bifurcado o en zigzag, sino en riachuelos ondulados: dos al mismo tiempo con veinte o treinta grados de separación que se me quedaron en la retina durante por lo menos medio segundo, seguidos de un tremendo repique de artillería; nada de estallidos traqueteantes ni de restallar irregular, sino zambombazos. Duró una hora, luego se apaciguó, escampó un poco, sin demasiada lluvia, –ni una pizca de azul– y ahora, a las siete y media, parece que se cierne de nuevo sobre la oscuridad demoniaca de Mánchester.» (*N. del T.*)

[←8]

«Suponiendo que podamos dar por seguro un lapso de tiempo concreto, suponed que sea necesario siquiera, suponed que no se permite extractar ni se necesita ninguna otra clase de manipulación, suponed que el resto del mensaje está mezclado con una aguja larguísima y fina y que incluso en el caso de que hubiese un borde negro, suponiendo que todo esto forme un vestido y suponed que fuese real, suponed que la mala manera de afirmarlo fuese ocasional si lo suponéis en agosto, e incluso más melodiosamente, si lo suponéis hasta en la circunstancia de que desde luego no haya necesariamente nada entre verano e invierno, suponed esto y un elegante acuerdo un acuerdo muy elegante es más que consecuencia, no es definitivo ni suficiente ni sustituido.» (*N. del T.*)

[←9]

«Supongamos una frase. / Como son las nuestras en cristal. / El cristal vuelve el suelo cristal. / Una frase de su sustantivo. / Cómo eres en ideado elogiado. / Cómo eres tú en en favorito. / Pensando en frases en elogiado. / Frases en en elogiado en agradece en piensa en frases en piensa en elogiado. / Las frases no deberían encoger. Elogiadas. / Una frase dos frases no deberían pensar elogiadas. Elogiadas. / Cómo lo haces si eres demasiado bien elogiado. / Una frase se apoya cuan larga.» (N. del T.)

«Teniendo en cuenta lo que sabemos de la enfermedad común, del tremendo cambio espiritual que provoca, de lo asombroso, cuando se apagan las luces de la salud, de las regiones no descubiertas que entonces se destapan, los páramos y desiertos del alma que una leve gripe saca a relucir, los precipicios y llanos salpicados de brillantes flores que revela una fiebre baja, los robles antiguos y tercios que arranca de cuajo el acto de la enfermedad, cómo caemos en el pozo de la muerte y sentimos las aguas de la aniquilación sobre nuestras cabezas y despertamos pensando que nos encontramos en presencia de los ángeles y las arpas cuando nos sacan un diente y emergemos a la superficie en la silla del dentista y confundimos su “Enjuáguese la boca, enjuáguese la boca” con el saludo de la Deidad que se alza del suelo del Cielo para darnos la bienvenida: cuando pensamos en esto y en infinitas cosas más, como con tanta frecuencia nos vemos obligados a pensar, resulta realmente extraño que la enfermedad no ocupe un lugar entre el amor, la guerra y los celos entre los temas preeminentes de la literatura.» (N. del T.)

[←11]

«Lo importante no era que tuviésemos penicilina cuando ellos no la tenían, ni la munificencia desinteresada del Ministerio Francés de Reconstrucción (como se llamaba por entonces), sino el atisbo obtenido de ellos por nuestra parte y también, ¿quién sabe?, de nosotros por la suya (dado que son gente imaginativa), de esa sonrisa ante la condición humana tan ínfima como susceptible de verse extinguida por bombas lo mismo que abierta a base de elixires de Burroughes and Welcome: sonrisa que se mofaba, entre otras cosas, del tener y del no tener, del dar y del tomar, de la enfermedad y de la salud.» (*N. del T.*)

[←12]

Incluido en *La capital de las ruinas*, véase «Lecturas». (N. del T.)

[←13]

«Su constante empeño en llamar la atención por medio de títulos mezquinos y a menudo insípidos es señal de su propia inquietud y de una documentación tal vez demasiado concienzuda; se había vuelto demasiado accesible.» (*N. del T.*)

[←14]

«La velocidad se sublima, derrite repetitivos anuncios, tríos descomunales de rosas rojas de hojalata, negros grifos desbocados en banderolas amarillas, en cintas serpentinas, también desmenuza horizontes; licúa petreidad para formar lagos; espolvorea como salpicaduras de sol pueblecillos y pueblecillos inaccesibles en diversas alturas.» (*N. del T.*)

[←15]

«Les parecía un blanquito muy majo, pero un poco histriónico.» (*N. del T.*)

[←16]

Advertencias a mí mismo, trad. de Carlos Gardini y Floreal Mazía, Buenos Aires, Pomaire, 1984. (*N. del T.*)

[←17]

«Siguiente, arriba: por toda la casa, color, brío, tesoros improvisados en feliz pero anómala coexistencia.» (*N. del T.*)

[←18]

«Siguiente, arriba: por toda la casa, color, brío, tesoros improvisados en feliz pero anómala coexistencia. Aquí un Frank Stella, allá una vidriera estilo *art nouveau*, un Roy Lichtenstein. No visible: una mesa tapada con un hule brillante a más no poder, un hallazgo mexicano a quince céntimos el metro.» (N. del T.)

[←19]

«El sol de mediodía cine-matizaba el sitio y transformaba el puente y el río en una fotografía sobreexpuesta.» (*N. del T.*)

[←20]

«Perspectiva singular que la dama tenía al mirar la sala en la que nada era real salvo sus ojos azules.» (*N. del T.*)

[←21]

«La anguila (o el fragmento de verdura, de crustáceo), cristalizada en la fritura, como la rama de Salzburgo, se reduce a un pequeño bloque de vacío, a una colección de huecos: el alimento reúne aquí toda la fantasía de una paradoja: la de un objeto puramente intersticial, tanto más provocativo cuanto que este vacío se elabora para que sirva de alimento (a veces al alimento se le da forma de bola, como un cúmulo de aire).» (*N. del T.*)

[←22]

«La anguila (o el fragmento de verdura o de crustáceo), cristalizada en la fritura, como la rama de Salzburgo, se reduce a un pequeño bloque de vacío, a una colección de huecos: el alimento reúne aquí toda la fantasía de una paradoja: la de un objeto puramente intersticial, tanto más provocativo cuanto que este vacío se elabora para que sirva de alimento (a veces al alimento se le da forma de bola, como una pelota de aire).» (*N. del T.*)

[←23]

«Los blues en medio tiempo de Parker tenían una cualidad centelleante, monolítica, y sus blues rápidos eran multiplicaciones de sus blues lentos.» (*N. del T.*)

[←24]

«En su presencia de aquellas noches serenas era posible sentir las profundidades de su incredulidad, percibir a veces la maligna y horrenda libertad de una escrupulosa suspicacia ante el destino.» (*N. del T.*)

[←25]

«En su presencia de aquellas noches desastradas, noches en las que los cantantes de todo el mundo sonreían, bailaban o fingían ser príncipes de la antigüedad y ofrecían sus espectáculos a las salas muertas, ahí era imposible escapar a las profundidades de su incredulidad, resistirse a la maligna y horrenda libertad de una tremebunda suspicacia ante el destino.» (*N. del T.*)

[←26]

«Salí de viaje a ver las cosas bellas.» (*N. del T.*)

[←27]

«Este era el universo del que tanto habíamos leído y que nunca antes habíamos percibido: el universo en cuanto que mecanismo de esferas sueltas lanzadas a velocidades prohibidas alucinantes». (*N. del T.*)

[←28]

«Todo en penumbra, tenuemente, despacio hasta que a oscuras, en la oscuridad absoluta la sombra se desvanece.» (*N. del T.*)

[←29]

«Una leve sensación de comillas flota en el aire, aunque es muy leve –quizá ni la hay– y no disipa la atmósfera gravísimamente experimentada que domina la habitación.» (*N. del T.*)

[←30]

«Amontonamiento de papeles, fragmentos de delirio carcomidos por el polvo.»
(*N. del T.*)

[←31]

«Si Diana está ahora presente es en lo que fluye y es mutable, en lo que crece y decrece, en lo que no se puede fijar, medir, restringir, no tiene limitación temporal y en consecuencia vuelve obsoletos los aniversarios: y, por lo tanto, quizá no está muerta en absoluto, sino que se desliza en el túnel del Alma para volver a emerger en el otoño de 1997, con el cuello levantado, los pies largos como palas que cavan en la lluvia.» (*N. del T.*)

[←32]

Paul de Man, «La autobiografía como desfiguración», trad. esp. de Ángel G. Loureiro, *Anthropos*, n.º Extra 29 (1991), pp. 113-118. (*N. del T.*)

«Probablemente se presentarán con costo y palitos de pan, y muy posiblemente con un tarro de olivas verdes taladradas, y la gente que se quede hasta tarde arramblará con los palitos y al día siguiente habrá pedazos de palitos de pan por todo el suelo, molido como polvo aquí y allá, donde la gente haya estado en pie sobre los pedazos más grandes mientras habla con gente con la que normalmente no habla, o incluso mientras bailotea.» (*N. del T.*)

(pero con la misma intención gramatical), «por la sencilla razón que es que». De modo que, si por ejemplo se encontraba con la oportunidad de un agradable y entretenido viaje, podía decir que no vendría «por la sencilla razón que es que no me encuentro bien». En ocasiones, hacía una pausa, lo que dura una coma, después de «es», y la formulación sonaba menos a solecismo. («Por la sencilla razón que es que, es un cabrón.») Y alguna vez dejaba la frase sin terminar, como si se le hubiesen olvidado las sencillas razones.

[←*]

Una tía mía, hermana de mi padre, una persona infeliz y parlanchina, decía a menudo, en lugar de «por la sencilla razón de que»

«Se mire como se mire, hay un chaparrón de pavor continuo y penetrante, una tremenda oleada caliente de temor que recorre cuerpo y mente, una sensación, quizá, de Tiempo, que arrastra un cuerpo del domingo por la noche al domingo por la mañana, y después a todas las mañanas de domingo, una y otra vez, por las buenas o por las malas, rumbo a la extinción, una montaña de momentos que empujan al cuerpo del ahora al luego, de monotonía en monotonía, de exposición en exposición, este avance, este movimiento exasperante, innegociable, anulador, hacia la oscura ¿la oscura qué?» (*N. del T.*)

[←35]

«La información inadmisibile es inadmisibile porque provoca una especie de incomodidad social, semejante a como si un grupo de pobres compartiesen espacio con una persona no pobre a quien los pobres decidiesen ocultar, todos de acuerdo tácitamente, su pobreza para el bienestar de este no pobre, a veces llegando al punto de aumentar su propia pobreza pagando por cosas que no pueden permitirse.» (*N. del T.*)

Título de la edición original:
Suppose a Sentence

Edición en formato digital: mayo de 2022

© imagen de cubierta, lookatcia

© de la traducción, Rubén Martín Giráldez, 2022

© Brian Dillon, 2020

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2022
Pau Claris 172, Principal 2^a
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4459-7

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es